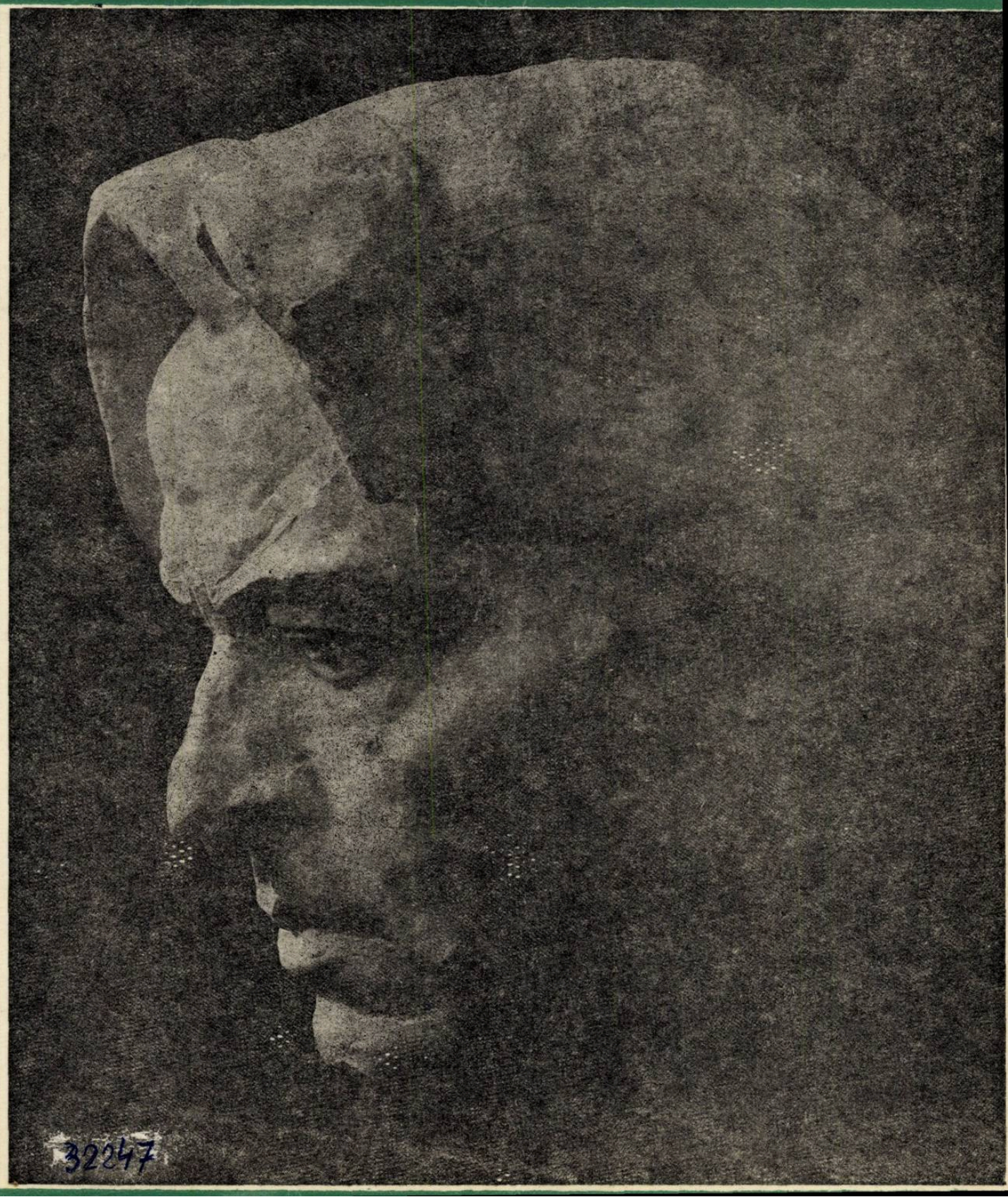
1

MUZICA

IANUARIE

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIAL



32247

CUPRINS

— Telegrama adresată tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului Comunist Român, președintele Republicii Socialiste România 1

TIBERIU ALEXANDRU
Societatea compozitorilor români, factor militant pentru afirmarea ființei noastre spirituale 3

ROMEO GHIRCOIAȘIU
Uniunea compozitorilor și muzicologilor din Republica Socialistă România, moment de continuitate și înnoire în cultura noastră muzicală 5

THEODOR GRIGORIU
Din același aluat ca flacăra și focul solar . . 8

WILHELM GEORG BERGER
Șase decenii de istorie vie 10

LAURENȚIU PROFETA
Cultivînd frumosul și omenia 11

MICHAELA ROȘU
Expoziție retrospectivă 12

Premiile Uniunii compozitorilor pe anul 1980 14

Din activitatea Uniunii compozitorilor (rubrică realizată de Michaela Roșu în colaborare cu Dan Voiculescu și Boris Chelaru) 18

CORNELIU BUESCU
Editura Muzicală în anul 1980 20

IOSIF SAVA
Documente Clara Haskil 22

VIAȚA MUZICALĂ

(Semnează : Edgar Elian, Dan Buciu, Cristina Sârbu, Anca Râpeanu, Irina Hasnaș, Costin Cazaban, Iosif Sava, Mihai Moldovan, Ștefan Cărăpănceanu, Dan Scurtulescu, Grigore Constantinescu și Paula Bălan 26

RECENZII

CRISTINA SÂRBU
Creația pianistică românească — secolul XIX de Rodica Oană Pop 40

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

DRAGOȘ TĂNĂSESCU et GRIGORE BĂRGĂUANU
Hommage à Georges Enesco et à Dinu Lipatti 41

Prix et distinctions obtenues par les compositeurs et les interprètes roumains aux concours musicaux internationaux de 1980 46

SOMMAIRE

— Le télégramme adressé au Président de la République Socialiste de Roumanie Nicolae Ceaușescu, secrétaire général du Parti Communiste Roumain 1

TIBERIU ALEXANDRU
La Société des Compositeurs Roumains, facteur actif dans l'affirmation de la spiritualité roumaine 3

ROMEO GHIRCOIAȘIU
L'Union des compositeurs et des musicologues de la République Socialiste de Roumanie, facteur de continuité et de renouvellement dans la culture musicale roumaine 5

THEODOR GRIGORIU
De la même pâte que la flamme et le feu solaire 8

WILHELM GEORG BERGER
Soixante années d'histoire 10

LAURENȚIU PROFETA
En cultivant le Beau et l'Humanité 11

MICHAELA ROȘU
Exposition rétrospective 12

Les Prix 1980 de l'Union des Compositeurs 14

De l'activité de l'Union des Compositeurs (rubrique réalisée par Michaela Roșu, avec la collaboration de Dan Voiculescu et Boris Chelaru) 18

CORNELIU BUESCU
L'année 1980 aux Editions Musicales . . . 20

IOSIF SAVA
Documents sur Clara Haskil 22

LA VIE MUSICALE

Signataires : Edgar Elian, Dan Buciu, Cristina Sârbu, Anca Râpeanu, Irina Hasnaș, Costin Cazaban, Iosif Sava, Mihai Moldovan, Ștefan Cărăpănceanu, Dan Scurtulescu, Grigore Constantinescu et Paula Bălan 26

COMPTES RENDUS

CRISTINA SÂRBU

Rodica Oană Pop : *Creația pianistică românească — secolul XIX* 40

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

DRAGOȘ TĂNĂSESCU et GRIGORE BĂRGĂUANU
Hommage à Georges Enesco et à Dinu Lipatti 41

Prix et distinctions obtenues par les compositeurs et les interprètes roumains aux concours musicaux internationaux de 1980 46

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Tovarăşului Nicolae Ceauşescu, secretar general al Partidului Comunist Român, preşedintele Republicii Socialiste România

Mult iubite şi stimate tovarăşe Nicolae Ceauşescu,

Compozitorii şi muzicologii reuniţi în plenara dedicată aniversării a 60 de ani de la înfiinţarea Societăţii compozitorilor români şi a 30 de ani de activitate a Uniunii compozitorilor şi muzicologilor din R. S. România şi a revistei „Muzica" vă adresăm dumneavoastră, mult iubite şi stimate tovarăşe Nicolae Ceauşescu, sentimentele noastre de recunoştinţă şi respect pentru grija neobosită şi înaltul sprijin pe care îl acordaţi înfloririi culturii în România socialistă.

Expresie a dorinţei creatorilor şi teoreticienilor muzicii de a milita cu resursele specifice şi cu profundul lor devotament pentru înfăptuirea programului de dezvoltare nouă, socialistă, a patriei, Uniunea compozitorilor din R. S. România a luat fiinţă cu 3 decenii în urmă, pe temeiul înfăptuirilor Societăţii compozitorilor români şi la lumina tradiţiilor prestigioase, a principiilor estetice şi a experienţei generaţiilor în frunte cu George Enescu.

Întreaga activitate desfăşurată în cadrul organizaţiei obşteşti a compozitorilor şi muzicologilor este consacrată promovării operelor care redau cu mijloace distincte generoasele idealuri ale patriotismului şi umanismului socialist, dinamismul societăţii româneşti contemporane, fără precedent în istoria naţională, transformările revoluţionare din viaţa oamenilor acestui pământ.

În climatul de efervescenţă creatoare ce caracterizează orînduirea socialistă, politica partidului şi statului nostru în domeniul culturii, muzica a cunoscut şi cunoaşte progrese continui. Realizările creaţiei muzicale şi muzicologice contemporane îşi află confirmarea în prezenţa lor intensă în viaţa spirituală a maselor de oameni ai muncii, izvorul nese-

cat al inspirației artistice și totodată criteriul suprem de consacrare a valorilor.

Acest adevăr subliniat în documentele Partidului Comunist Român, în contextul prețioaselor indicații date de dumneavoastră, mult stimate tovarășe secretar general, cu prilejul întîlnirilor cu oamenii de cultură și artă, orientează munca de creație și cu caracter social-educativ desfășurată de compozitori și muzicologi.

Avem întotdeauna în inimă și în gînd aprecierile privind realizările culturii noastre muzicale și marile îndatoriri ale creației și muzicologiei noastre contemporane, indicațiile cuprinse în cuvîntarea din cadrul celui de al II-lea Congres al consiliilor populare. În spiritul acestor orientări de o inestimabilă valoare sîntem hotărîți să multiplicăm preocupările noastre pentru autodepășire, pentru o înaltă exigență, după modelul și la izvorul efortului întregii societăți consacrat producției de valori materiale și spirituale, în pas cu eroismul cotidian, cu problemele majore ale lumii contemporane, cu optimismul și vigoarea făuritorilor socialismului, apărătorilor păcii și libertății popoarelor.

Vom face totul pentru ca nobilele trăsături morale ale omului de azi, crescut în spiritul respectului față de istoria patriei, de eroii care s-au jertfit pentru libertate și independență, devenit el însuși erou al operei de construire a unei societăți superioare să-și afle noi și puternice expresii în toate genurile muzicale, în creații inspirate din viața și activitatea celor ce muncesc în industrie, în agricultură, lucrări care să răspundă cerințelor spirituale diferențiate ale femeilor, ale tineretului, ale ostașilor, ale pionierilor și școlarilor.

Ca rezultat al marilor deschideri de orizonturi creatoare înfăptuite în cultura noastră îndeosebi în ultimii 15 ani, compozitorii și muzicologii din R. S. România se afirmă cu un aport original în frontul tendințelor de autentică înnoire proprii artei universale din etapa actuală.

Stimulați de Festivalul național „Cîntarea României", muzicienii noștri creatori desfășoară un susținut program de sprijinire a mișcării artistice de masă, fiind prezenți în toate județele țării într-un dialog permanent cu artiștii amatori.

Cinstind împlinirile din domeniul creației muzicale și muzicologice cu prilejul aniversării a 60 de ani de la înființarea Societății compozitorilor români și a 30 de ani de activitate a Uniunii compozitorilor și muzicologilor și a revistei „Muzica", ne angajăm cu fermitate să punem întreaga noastră putere de muncă și dăruire artistică în slujba înfăptuirii neabătute a politicii interne și externe a partidului. În aceste momente de semnificații majore în viața Uniunii noastre, vă încredințăm că vom depune eforturi și mai susținute pentru realizarea de noi și vibrante cîntece patriotice cu conținut militant, de opere și balete inspirate din epoca luptei pentru libertate și afirmare a vieții noi, de lucrări simfonice și camerale în care să pulseze elanul evului revoluționar pe care îl făurim.

Exprimînd încă o dată recunoștința și mulțumirile pentru grija părintească pe care o purtați dezvoltării artei muzicale, vă asigurăm, mult iubite și stimate tovarășe Nicolae Ceaușescu, că nici un efort nu va fi prea mare pentru a transpune în partiturile noastre mărețele obiective care ne revin din Programul partidului și din hotărîrile Congresului al XII-lea, dînd astfel glas voinței de a contribui cu întregul nostru talent și energie la înflorirea culturii socialiste, la înălțarea pe noi culmi de progres și civilizație a patriei noastre dragi.

PREȘEDINTELE
Uniunii compozitorilor și muzicologilor
din R. S. România

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXXI NR. 1 (340) IANUARIE 1981

Luni 15 decembrie 1980 a avut loc la sediul Uniunii compozitorilor din Capitală Plenara compozitorilor şi muzicologilor dedicată împlinirii a 60 de ani de la înfiinţarea Societăţii compozitorilor români şi a 30 de ani de activitate a Uniunii compozitorilor şi muzicologilor din R. S. România şi a revistei Muzica.

La lucrări au luat parte tovarăşa Suzana Gîdea, preşedintele Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste şi tovarăşa Emilia Sonea, adjunct de şef de secţie a Comitetului Central al Partidului Comunist Român.

Cuvîntul de deschidere a fost rostit de muzicologul Petre Brâncuşi, preşedintele Uniunii compozitorilor şi muzicologilor.

Publicăm în numărul de faţă o parte din materialele prezentate cu acest prilej.

Societatea compozitorilor români, factor militant pentru afirmarea fiinţei noastre spirituale

Tiberiu Alexandru

Acum şaizeci de ani, în decembrie 1920, vestiţi în fel şi chip, se aduna într-una din sălile Conservatorului un mănunchi de compozitori. Sînt prezenţi Alfred Alessandrescu, Ion Borgovan, Constantin Brăiloiu, Alfonso Castaldi, Dimitrie Cuclin, George Enacovici, Virgil Gheorghiu, Mihail Jora, D. G. Kiriac, Filip Lazăr, Constantin Nottara şi Ion Nonna Otescu. Se citeşte o telegramă de îmbărbătare a lui George Enescu, iar Ion Borgovan aduce la cunoştinţă celor prezenţi deplina adeziune a cîtorva confraţi bănăţeni şi transilvăneni : Tiberiu Brediceanu, Gheorghe Dima, Leonida Domide şi Ioan Vidu.

În cuvinte calde, Ion Nonna Otescu subliniază însemnătatea întemeierii unei societăţi profesionale a scriitorilor de note muzicale. Rosturile se limpezesc : „să se ajute dezvoltarea producţiei muzicale româneşti, să se dea compozitorilor mijlocul de a-şi auzi şi tipări lucrările, să se apere interesele creatorilor noştri muzicali, în toate chipurile, dincoace şi dincolo de hotare". Cam aşa vor glăsui şi statutele din 1924 şi cele revăzute şi întregite, din 1929.

George Enescu, cea mai strălucită întrupare a muzicii româneşti, nu numai că a primit să prezideze noua societate, dar a înţeles să ia parte activă la munca şi preocupările ei, întotdeauna alături de tovarăşii săi de ideal, gata oricînd să-i sprijine cu toate multiplele sale posibilităţi.

Sub conducerea dinamică a lui Constantin Brăiloiu — strălucit organizator după cum se ştie —, Societatea compozitorilor români a ju-

cat un rol hotărîtor în propăşirea creaţiei muzicale autohtone. Ea nu s-a mărginit să fie un organism izolat pe un teren neutru, ferit de zbuciumul vieţii obşteşti, ci s-a străduit, dimpotrivă, ca „din faptele ei să vorbească lămurit credinţa în puterea de înnoire a muzicii noastre prin întoarcerea la melodia patriei".

Pentru acest motiv, „statutul poruncește ca lucrările «cu caracter românesc» să fie cele dintîi cîntate și tipărite, de aceea au fost puse sub ochii creatorilor culegeri de cîntece populare". De aci dorința „de a strînge sub același acoperiș toate activitățile muzicale și în jurul aceluiași gînd pe toți slujitorii muzicii, grija de a păstra mereu vie legătura dintre sufletul celor mulți și al acelora ce-l tălmăcesc prin arta lor".

Începuturile au fost deosebit de grele, iar mijloacele materiale mai mult decît modeste. (După cum se știe, Societatea compozitorilor români a socotit că trebuie să-și desfășoare munca fără sprijin oficial).

Se înrădăcinase părerea că muzica românească va alunga cumpărătorii de bilete la sălile de concerte și, drept urmare, instituțiile muzicale fie oficiale, fie particulare, pregetau să găzduiască asemenea manifestări artistice.

Cel dintîi concert dat de societate a avut loc la 20 octombrie 1924, în sala Sindicatului ziariștilor. Întîmplarea unui turneu al lui Béla Bartók a hotărît ca Societatea compozitorilor români să-și înceapă activitatea concertistică cu un „Festival Bartók", cu participarea activă a lui George Enescu. A urmat cel dintîi concert cu muzică românească, un concert simfonic, ținut în sala „Ateneului Român" la 7 decembrie 1924. Succesul a fost extraordinar. Dările de seamă ale ziarelor și revistelor vorbesc de „o dată mare în istoria civilizației noastre la gurile Dunării", de un „năvalnic entuziasm", de „un suflu de solidaritate emoționant", de o „profesiune de credință în viitoarele orientări ale arhitecților sunetului..."

În chip firesc, concertele societății au prezentat publicului numeroase creații muzicale originale în primă audiție. Între concerte se evidențiază, la 5 aprilie 1930, un recital de dans românesc, dat de Floria Capsali cu școala sa de balet. Scopul mărturisit a fost să atragă publicului luarea aminte „asupra problemei de tot necercetate a unui dans artistic românesc, întemeiat pe elementele coregrafiei populare". Tinerii nu au fost ocoliți. Un concert simfonic din 8 mai 1941, bunăoară, cuprinde lucrări de Constantin Bugeanu, frații Ion și Gheorghe Dumitrescu, Constantin Silvestri și Dinu Lipatti, alături de confrații lor, cu ceva mai în vîrstă, Nicolae Brînzeu, Paul Constantinescu și Zeno Vancea.

Festivalul Bartók a fost un început în realizarea unuia din deziderate, acela de a stabili legături cu compozitorii altor țări, de a realiza schimburi de concerte, pentru o mai bună cunoaștere și înțelegere între popoare. Mai multe concerte de muzică simfonică și de cameră românească au fost programate peste hotare, la Atena, Belgrad, New York, Paris, Praga, Roma, Sofia, Varșovia... În schimb, s-au organizat audiții și concerte de muzică străină în sălile românești.

S-au ridicat însă o seamă de greutăți, unele de netrecut. „Nu e vreme să înșirăm toate piedicile de care s-a izbit munca pornită cu atîta tinerească voie bună de societatea noastră. Cîte proiecte părăsite, cîte programe schim-

bate în ajunul concertelor, cîte audiții simfonice prefăcute în clipa din urmă în ședințe de muzică de cameră !", spunea un raport al lui Constantin Brăiloiu din 20 februarie 1926.

În ciuda tuturor dificultăților, tipăriturile de muzică românească încep la data de 7 mai 1925. „Fie că muzica nu a ajuns pînă azi una din nevoile orășanului nostru cult, fie că viața noastră muzicală nu și-a aflat încă organizarea deplină, fie că iubitorii noștri de muzică și-au îndreptat în trecut privirea numai

spre cele venite din străini, fapt este că nu putem deocamdată vorbi la noi de un tîrg al tipăriturilor muzicale", scria cu cinci ani mai tîrziu Constantin Brăiloiu. Societatea compozitorilor români s-a simţit datoare să umple golul, pe măsura modestelor ei posibilităţi. Editarea s-a făcut cu totul dezinteresat. Societatea s-a mulţumit cu recuperarea spezelor, după care întregul beneficiu revenea compozitorilor tipăriţi. Alegerea manuscriselor, în vederea editării, era făcută de comitet. Se avea în vedere în primul rînd valoarea artistică, „preferîndu-se cele cu caracter românesc" precum şi „cele scrise de autori încă inediţi". S-a urmărit crearea unei antologii, menită să oglindească creaţia şcolii moderne româneşti de compoziţie, în diferite genuri : voce, cor mixt, cor de bărbaţi, muzică de cameră, muzică pentru orchestră.

Greutăţile materiale pe care le întîmpina Societatea compozitorilor români au început să se împuţineze, încetul cu încetul, după înfiinţarea în 1928 a unui birou de perceperea drepturilor de autor, pe temeiul Legii asupra proprietăţii literare şi artistice din 1923.

Militînd pentru o artă originală, ale cărei rădăcini să fie însăşi creaţia artistică a poporului, Constantin Brăiloiu a pus bazele unei întinse acţiuni de culegere a folclorului. „Însufleţită de credinţa în viitorul unei muzici româneşti pătrunse de duhul cîntecului popular, Societatea compozitorilor români a rostit în clipa dintîi dorinţa de a vedea muzica populară culeasă cît mai grabnic de pe tot întinsul Ţării noi". „Arhiva de folclor a Societăţii compozitorilor români", întemeiată în 1928, a ajuns nu peste multă vreme vestită în lumea întreagă. În lumina cifrelor publicate în 1934 şi 1939 de către Institutul Internaţional de cooperare intelectuală de pe lîngă Liga Naţiunilor, se numără între cele mai mari din lume. Este chiar cea mai mare dintre toate, dacă se ţine seamă de faptul că este o colecţie unitară, a creaţiei muzicale zămislite de un singur popor ! Mai mult decît bogăţia colecţiilor, a făcut-o celebră metoda ştiinţifică (elaborată de C. Brăiloiu), după care documentele au fost adunate, orînduite şi cercetate. (Colecţiile se află actualmente în patrimoniul Institutului de cercetări etnologice şi dialectologice).

Societatea compozitorilor români şi-a încetat activitatea odată cu întemeierea Uniunii compozitorilor şi muzicologilor din Republica Socialistă România. În cele aproape trei decenii, puse în sujba propăşirii muzicii româneşti, Societatea compozitorilor români a militat ne-

abătut, cu înalt spirit de răspundere patriotică, la crearea unei prestigioase şcoli naţionale de compoziţie. A popularizat prin concerte şi tipărituri, atît în ţară cît şi dincolo de fruntariile ei, o seamă din lucrările compozitorilor noştri, le-a apărat acestora drepturile morale şi materiale asupra creaţiilor pe care le-au zămislit şi a pus baza culegerii şi cercetării ştiinţifice a muzicii noastre populare. Activitatea pe care a desfăşurat-o, cu elan şi abnegaţie, a contribuit în mod hotărît la afirmarea fiinţei spirituale a poporului nostru în domeniul minunat al creaţiei muzicale.

Uniunea compozitorilor şi muzicologilor din Republica Socialistă România — moment de continuitate şi înnoire în cultura noastră muzicală

Romeo Ghircoiaşiu

Cele şase decenii de la înfiinţarea Societăţii compozitorilor români cuprind unul din cele mai generoase fragmente spaţiale ale devenirii muzicii româneşti moderne şi contemporane. După începuturile modeste, dar eroice, ce s-au etajat de-a lungul secolului XIX, apariţia unor generaţii succesive de creatori oglindeşte un fenomen izvorît din împrejurări proprii întregii culturi româneşti pe întreaga suprafaţă a provinciilor istorice în care trăia poporul nostru şi o depăşea chiar prin primele prezenţe ale creaţiei, interpretării sau ştiinţei muzicale pe diversele meridiane ale lumii. Bucureşti sau Sibiu, Iaşi sau Lugoj, Braşov, Craiova sau Blaj sînt centre în care putem urmări propăşirea culturii noastre muzicale. Dar şi Scala din Milano sau Sala Pleyel din Paris şi Societatea vieneză a Prietenilor mu-

zicii şi vechile bolte ale Kremlinului au cunoscut cîteva puncte luminoase pe ecranul încă modest al istoriei noastre muzicale.

Faţă de aceste puncte izolate, oricît de luminoase, secolul al XX-lea va aduce momente de continuitate ale culturii noastre muzicale întemeiate pe moştenirea fondatorilor. Fenomenul instituţional va constitui unul din parametrii acestei continuităţi, manifestate pe planul creaţiei originale prin momentul cardinal al fondării Societăţii compozitorilor români la 1920. Înfiinţarea unei clase de compoziţie în învăţămîntul muzical superior din ţara noastră încă la începutul secolului, ca şi Premiul Enescu fondat la 1912 aduc semnificaţia unor premise în instituţionalizarea activităţii creatoare. Întemeierea Societăţii aducea materializarea unei comuniuni, a unei conştiinţe creatoare de evidente consonanţe prin intermediul căreia se putea realiza ceea ce gîndirea contemporană ar numi comunitatea artistică, extrapolînd conceptul de comunitate ştiinţifică. E grupul social activ, dinamic, în măsură să emuleze forţele creatoare, să traseze drumurile comune în lumina unor idealuri centrale. Printre aceste idealuri impuse la temelia societăţii se situau năzuinţele de propăşire ale fondatorilor şcolii şi, alături de acestea, reînnoirile impuse ca o necesitate în muzica românească a vremii ca şi în celelalte domenii ale expresiei artistice. Este epoca în care N. Iorga şi T. Arghezi vorbeau despre „poezia nouă", sub semnul unor dezbateri ce cunoşteau uneori ascuţişul polemic. Este epoca în care artele plastice cunoşteau un reviriment al graficei militante. D. G. Kiriac afirma cu hotărîre rolul şcolii în viitorul muzicii, iar revista „Muzica" publica în 1919 corespondenţa dintre Maxim Gorki şi Romain Rolland care în consens cu ideile ilustrului compozitor şi pedagog îşi propuneau scrierea unei literaturi destinate educaţiei muzicale a tineretului. Aceeaşi revistă „Muzica", în perioada imediat următoare fondării societăţii compozitorilor, dezbătea, prin contribuţia celor mai autorizate condee surprinse în ascuţişul aceloraşi polemici, marea problemă a melosului popular şi semnificaţiei sale pentru creaţia originală. Pentru ca una din puţinele Edituri din ţară să iniţieze în aceiaşi ani, la sugestia Societăţii, publicaţiile sale de „Noua muzică românească", chiar dacă rezumată pe atunci la doar cîteva titluri editate.

Toate acestea erau obiectivări ale acelor ţeluri pe care Societatea şi le impusese din momentul întemeierii sale prin munca unor muzicieni care reprezentau o dată mai mult dialogul generaţiilor ca şi spaţiul ce exprima peisajul diverselor plaiuri ale ţării. Printre fondatori, alături de George Enescu şi Constantin Brăiloiu îi întîlnim pe George Dima şi Eduard Caudella, pe George Breazul şi Mihail Jora, I. Vidu sau I. Scărlătescu, Gh. Stephănescu, A. Bena, D. Cuclin sau T. Brediceanu.

Încă din primii ani de existenţă ai Societăţii, unul din mijloacele principale de promovare a creaţiei erau concertele anuale organizate în colaborare cu orchestrele simfonice şi cu interpreţii noştri cei mai buni. Aceste orchestre, atît în Capitală cît şi în alte centre culturale (Iaşi, Timişoara, Cluj) adoptau uneori în repertoriul lor noile lucrări ale compozitorilor noştri.

Un moment deosebit al acestor concerte a fost cel al anului 1924 cînd a avut loc turneul lui Béla Bartók în România. Marele muzician maghiar şi George Enescu au prezentat în acele concerte recente lucrări proprii. Mare prieten al poporului nostru, Béla Bartók va fi cooptat cu acel prilej ca membru de onoare al Societăţii compozitorilor români.

Ştiinţele muzicale erau implicit reprezentate atît în componenţa membrilor cît şi în activitatea ce a desfăşurat-o Societatea ca instituţie de specialitate. Sînt implicate aci desigur şi numeroasele tratate şi manuale destinate învăţămîntului superior scrise de membrii Societăţii. Dacă D. Cuclin va avea meritul de a scrie estetica sa muzicală, unul din puţinele tratate ce apar în sec. XX pe plan mondial în acest domeniu, etnomuzicologia noastră se va afirma de asemenea cu aceeaşi semnificaţie de rezonanţă universală, atît cu un şir neîntrerupt de studii şi culegeri folclorice sprijinite de Societate, cît şi cu înfiinţarea Arhivei de folclor a Societăţii ce va fi dublată sub egida Ministerului Instrucţiunii şi din imboldul Societăţii prin Institutul de folclor. Cele două unităţi vor deveni, într-o permanentă creştere multidisciplinară, Institutul de Cercetări Etnologice şi Dialectologice.

Critica muzicală a stat alături de Societatea compozitorilor pentru a semnala apariţia noilor creaţii ale compozitorilor noştri. Prin semnătura unor G. Breazul, C. Brăiloiu, M. Jora, A. Voileanu-Nicoară, E. Ciomac, R. Alexandrescu etc. cronica noastră muzicală se constituie ca o adevărată istorie vie a muzicii româneşti moderne, o istorie care n-a trebuit să biruie distanţa de timp şi să se desfăşoare ca un hronic contemporan cu evenimentele descrise.

Anii '30 au însemnat pentru întreaga noastră viaţă muzicală anticipările marilor seisme sociale şi politice ce vor domina lumea peste puţin timp. Este ceea ce rezultă din mărturiile exprimate de însuşi George Enescu, dacă nu în cronici — căci el n-a abordat acest gen — în interviurile acestor ani în care el dă glas unor idei şi trăiri de înaltă semnificaţie umanistă.

Penumbrele acestor ani ce vor culmina prin întunecimile celui de al doilea război mondial vor profila prin pregnanţă spaţială şi spirituală cea de-a doua jumătate a vieţii Societăţii compozitorilor români. În 1949, noi împrejurări de viaţă liberă şi demnă aveau să asigure breslei compozitorilor o perioadă de neabătut

avînt. Din acest an ea va cunoaşte o reorganizare fundamentală ca Uniunea compozitorilor şi muzicologilor. Vechile idealuri ale Societăţii sînt întemeiate pe o consecventă gîndire ştiinţifică şi li se vor adăuga altele ce preluau fondul de aur al marilor animatori de odinioară. Am numit astfel idealul de legătură, de osmoză a artei profesioniste cu pulsaţia vieţii muzicale a poporului pentru a cărei propăşire au luptat neobosit marii noştri precursori. E un fenomen *sine qua non* al valorii perene proprii artei adevărate de totdeauna. Fără o anvergură amplu socială a creaţiei originale arta ar rămîne fără mediul în care să respire, să trăiască, să fie perpetuată printr-o percepere şi receptare de-a lungul generaţiilor creatoare de istorie.

Obiectivarea împlinirilor pe care le cunoaşte Uniunea noastră în ultimele 3 decenii înseamnă trecerea de la modesta colecţie de „noua muzică românească" la o editură muzicală ce a publicat în acest răstimp o întreagă bibliotecă muzicală şi muzicologică. Însemnează reluarea pe un plan superior al concertelor anuale nu numai prin prezenţa permanentă a creaţiei originale în repertoriul instituţiilor ci şi prin festivaluri de muzică clasică şi contemporană, organizate în multe centre ale ţării, ce au în programul lor creaţii româneşti fie în exclusivitate, fie în proporţie majoritară (Iaşi, Timişoara, Tg. Mureş, Cluj-Napoca, Satu Mare, Arad etc.). Noua vîrstă a Uniunii noastre, în acelaşi sens al osmozei între arta cultă şi populară înseamnă, după serii periodice anuale de concursuri ale amatorilor, recentele ediţii ale „Cîntării României" în care succesele revin în egală măsură celor două categorii ale artei — profesionistă şi amatoare, deopotrivă. Zăcăminte încă neexplorate reflectă procesul niciodată închis al creativităţii care se împlineşte printr-o permanentă optimizare în acest grup social dinamic, polivalent, comunitar care e Uniunea noastră, articulată în sistemul celorlalte grupuri sociale creatoare sau consumatoare de artă, de bunuri materiale sau spirituale.

Ultimii 15 ani în vîrsta Uniunii şi ai ţării, modulează înspre o nemaipomenită ascensiune a istoriei noastre culturale şi sociale. Etapa începea cu un moment semnificativ al vieţii noastre social-politice : întîlnirea tovarăşului Nicolae Ceauşescu — recent ales pe atunci prim secretar al partidului, cu două categorii reprezentative în munca ideologică : cu oamenii de ştiinţă şi apoi cu oamenii de artă. A fost prima întîlnire memorabilă pentru noi muzicienii care, alături de colegii altor bresle, am putut înţelege o dată mai mult grija partidului şi statului nostru şi preocuparea personală a tovarăşului Nicolae Ceauşescu pentru bunul mers al activităţii creatoare artistice.

Şi deoarece orice prezent devine istorie, acea întîlnire a prilejuit formularea unora din principiile ce vor sta la temelia gîndirii ştiinţifice despre creaţia artistică : printre acestea, ideea devenită clasică, a apelului nemijlocit la izvor ca modalitate a autenticităţii, sincerităţii şi valorii nepieritoare în gîndirea artistică.

Ultima perioadă în devenire a Uniunii noastre se impune de aceea sub semnul unor bogate şi numeroase realizări. Nicicînd nu s-a scris, credem noi, atît de mult şi atît de bine. Să fie o maturizare a creatorilor noştri luaţi individual, sau împlinirea gîndirii creatoare proprie întregii noastre culturi ? Alternativa întrebărilor nu exclude un răspuns comun : e fenomenul unei împliniri majore la toate nivelele, jalonate între cei doi poli, ai particularului şi generalului. E o împlinire a individualităţilor creatoare, în împlinirea unui popor care afirmă cu hotărîre identitatea sa socială şi spirituală.

E o concluzie posibilă pentru a sărbători cei 60 de ani de existenţă a breslei compozitorilor şi muzicologilor din ţara noastră. E o concluzie necesară pentru a înţelege viitorul evaluat în cel mai nobil metal al culturii noastre muzicale în care Uniunea este chemată în continuare să împlinească marile idei ale contemporaneităţii.

Din același aluat ca flacăra și focul solar

Theodor Grigoriu

Istoria culturii — ca o parte din marea istorie a unei națiuni — se scrie și ea cu fapte eroice, cu lupte victorioase și înfrîngeri, cu o enormă tensiune, în retortele spiritului.

Opririle, chiar și de o clipă, sînt — în nesfîrșita curgere a timpului — artificii ale gîndirii noastre, necesare pentru a estima ce s-a înfăptuit mai semnificativ, sau ce a fost efort steril, dar și pentru a imagina un drum viitor, mereu mai bun.

Lupta omului pentru civilizație și progres este titanică pe întreaga noastră planetă, dar, pentru a depăși condiția tragică a lui Sisif, omenirea caută încă soluții și panacee. Sîntem oare sortiți să ne învîrtim veșnic în cercuri închise, fără putința de a ne lansa pe orbita unei evoluții grandioase, pe care omul o merită din plin, după atîtea eforturi milenare de gîndire și creație ?

Nici un om conștient și activ de pe acest pămînt nu se poate resemna cu un asemenea gînd ; activitatea însăși e simbolul speranței într-o continuă ameliorare a condiției noastre umane.

Muzica a fost și a rămas una dintre îndeletnicirile cele mai nobile din societatea omenească ; atît de nobilă, încît pare modestă și tăcută, fiind de fapt mîndră și sigură de puterile ei. Cînd tunurile trag, ea se refugiază în străfundurile sufletelor și își trimite clopotele, ca să fie jeliți morții, iar cînd simte că cei ce n-o iubesc vor s-o alunge, pleacă singură.

E atît de puternică, pentru că e făcută din același aluat ca flacăra și focul solar. Apoi reapare, deodată, la fel de frumoasă și mîndră, uneori cu un surîs enigmatic pe buze, ca al Giocondei lui Da Vinci. E sigur că a văzut multe această tînără — străveche prietenă a omului.

Privind acest secol frămîntat de undeva mai de sus, vedem breasla noastră, a muzicienilor români, așezată pe un arc de timp simetric : 20 de ani după începutul lui, 20 de ani înainte de a se topi în mileniul al III-lea.

De ce ne-am alcătuit ca breaslă, s-a arătat aici și am înțeles cu toții. Am făcut-o, desigur, și pentru că noi românii sîntem un popor sociabil, prietenos, care detestă izolarea.

Un cunoscut critic englez afirma undeva că măreția literaturii engleze din secolul XIX și începutul secolului XX constă în aceea că scriitorii trăiau izolați, că nu știau și nici nu doreau să știe nimic unul de celălalt, că nu și-au citit niciodată operele reciproc. Noi nu înțelegem această izolare și putem declara, dimpotrivă, că, dacă există ceva măreț în muzica românească a secolului XX — și există, fără îndoială ! — acest fapt se datorește și unei vieți colegiale, de stimă și apreciere reciprocă, și unor prietenii, de care putem spune că au intrat în legendă.

Ne vom apropia de momentul cînd, acum mai bine de 30 de ani, Societatea compozitorilor devenea UNIUNEA COMPOZITORILOR ȘI MUZICOLOGILOR din ROMÂNIA. Într-un stat care pășea la edificarea socialismului pe pămîntul țării noastre, rolul Uniunilor — create din inițiativa Partidului Comunist Român — era acela de a deveni puternice focare ideologice, de a face cunoscute ideile marxism-leninismului, noile concepții estetice, teoria și tactica clasei muncitoare, în misiunea ei istorică de a construi o nouă orînduire, din care să fie eliminate exploatarea, asuprirea, tirania sub orice formă.

Activitatea noastră de creație s-a îmbinat, în aceste trei decenii, cu cea a cunoașterii legilor profunde ale dezvoltării societății, cu o însuflețită participare la tot ce s-a creat mai măreț, prin inteligența și brațele poporului român. Am pus umărul, cu uneltele noastre, în fiecare clipă a acestei uriașe deveniri, prin care minunata noastră ROMÂNIE s-a ridicat la ceea ce este ea astăzi în lume ; o țară care muncește cu abnegație și dorește să-și continue activitatea pașnică ; o țară căreia — așa cum spunea președintele statului — nimic nu i-a căzut din cer și a obținut totul printr-o imensă și cinstită muncă, întreruptă de prea multe ori de forțe potrivnice și reluată cu același și același elan, dintr-un izvor creator nesecat, ce pare inepuizabil.

Compozitorii și muzicologii români au dăruit țării și întregii lumi opere durabile, iar Uniunea compozitorilor a devenit o adevărată academie artistică și o înaltă școală civică, în care fiecare știe că are datoria să dea tot ce poate mai bun și mai ales din gîndurile și ideile sale,

respectînd, în acelaşi timp, talentul, măiestria şi munca celorlalţi.

Toate aceste idei, bine cunoscute de noi toţi, s-au înscris într-un amplu proces de *autocunoaştere* şi *autodefinire* a personalităţii creatoare, a rolului artei şi al artistului în societate, de proiectare şi construire conştientă a unei noi societăţi, de înţelegere a rolului pe care îl poate avea omul în univers, ca creator al propriei sale istorii.

Meditînd la această teză fundamentală, mi-am permis, cu alt prilej, să caut a descifra, în acest proces, şi rolul activităţii noastre, a artiştilor creatori, care nu poate fi decît acela de a realiza, în chip conştient, un univers sensibil. Pe terenul acestei sensibilităţi a unui om nou, eliberat de toate poverile cu care l-a încărcat o istorie întîmplătoare, nemiloasă, se pot clădi elanurile cele mai incandescente, visurile cele mai temerare.

Oricît de mic ar fi răstimpul celor trei decenii de cînd am început să gîndim altfel, ne-au apărut tot mai clare semnificaţiile eforturilor creatoare ale muzicienilor din ţara noastră. Ele se constituie astăzi într-un *fenomen componistic românesc,* fără precedent în istoria culturii din ţara noastră, fenomen ce a fost stimulat şi susţinut de noua orînduire socialistă şi pe care îl putem înţelege, în toată amplitudinea lui, doar cu metodele noi de apreciere şi judecată. Cu un cuvînt, un dublu proces, simultan : de creaţie şi de înţelegere a destinului acestei creaţii, ce n-ar fi fost posibil, în vechea societate.

Nu vom insista asupra acestui *fenomen componistic românesc,* fiind o realitate cunoscută prea bine de noi toţi, care sîntem, în fapt, autorii lui, mai mult sau mai puţin lucizi de locul şi rolul pe care îl deţinem, în mod obiectiv, în acest vast şi complex ansamblu.

Vom spune doar că el este *constituit,* printr-o circulaţie sănătoasă de idei între toate generaţiile, că este *omogen,* prin valoarea înaltă a ideilor pe care le dezbate, că este *solid,* în sensul că deţine o gîndire logică impecabilă şi nu se pierde în detalii, că este *lucid,* prin acuitatea observaţiei a ce se realizează mai notabil pe plan universal, e *permeabil* la tot ce e mai valoros şi capabil să opereze sinteze originale, că *nu este un fruct al întîmplării,* pentru că apar mereu noi şi noi tinere talente, noi „glasuri" — neauzite ! — care compun dintr-o puternică vocaţie, etc. etc.

Tipologia componistică românească este astăzi extrem de bogată şi variată şi, cu siguranţă, că oricît de entuziaşti şi vizionari au fost făuritorii Societăţii compozitorilor români din anul 1920, nu şi-ar fi putut imagina că muzica românească va fi atît de înfloritoare, la începutul deceniului al nouălea.

Această realitate, despre care s-au mai adus aici şi alte detalii revelatoare, ne dă dreptul de a ne considera, pe drept cuvînt, o putere muzicală mondială.

Ştiu că ni se va reproşa în continuare — şi pe drept cuvînt — că nu am scris încă operele şi baletele de care au atîta nevoie teatrele muzicale româneşti ; ştiu că mai avem de făcut în multe genuri uitate sau abandonate, dar aş vrea să rămîn — în acest ceas festiv — la problemele legate de destinele artei muzicale din România.

Se cuvine să întîmpinăm deceniile viitoare cu încredere, chiar dacă străbatem astăzi unele dificultăţi, ce nu mi se par insurmontabile, dificultăţi pe care — în mod curios — ni le facem uneori singuri, unii altora, şi nu mai avem după aceea puterea să le remediem. Una din cele mai grave boli, mi se pare *apatia* şi de ea trebuie să ne ferim cît putem. Lucrul cu creatorii nu e uşor, ei nu pretind a fi răsfăţaţi, dar trebuie să fim conştienţi că fac parte din averea, din zestrea spirituală a ţării, la fel de preţioasă ca şi bogăţiile ei naturale.

Mă gîndeam că în aceste două decenii care au mai rămas din secolul XX, ar fi bine să vedem realizată acea idee a „fondului de aur" al muzicii româneşti, care trebuie să constituie o memorie sonoră a acestui veac, pentru veacurile viitoare : benzi magnetice şi discuri de înaltă fidelitate, în interpretări prestigioase.

Trebuie să începem apoi a ne gîndi la publicarea *operelor integrale* a marilor compozitori din acest secol, tot ca o datorie faţă de prezent şi faţă de generaţiile viitorului.

E necesară o colecţie de ample monografii despre marile figuri ale creaţiei muzicale româneşti şi muzicologia noastră — ajunsă la apogeul ei de gîndire ştiinţifică, după ce a parcurs întinse teritorii estetice, istorice, folclorice, etnografice ş.a.m.d. — va putea realiza aceste cărţi fundamentale, absolut necesare unei culturi muzicale de anvergură.

Cîmpul nostru de activitate e vast şi cere o enormă energie creatoare, de care — din fericire — dispunem în prezent, mai mult ca oricînd.

Voi încheia aceste rînduri cu convingerea că noi, cei de azi, „n-am îngropat talentul" — cum spunea Anton Pann — şi că marii ctitori din anul 1920 n-ar fi decepţionaţi, de s-ar afla acum în mijlocul nostru.

E drept că „baza materială" pe care ne-a oferit-o cu generozitate partidul şi statul nostru mai are nevoie şi de mult spirit, din partea noastră, ca totul să se transforme în *cultură.*

E drept că această cultură, cînd devine atît de amplă şi importantă, trebuie să fie susţinută pînă la capăt de statul şi partidul nostru.

În faţa viitorului şi pentru a realiza integral măreţele noastre planuri de creaţie, un înalt nivel al culturii muzicale pe pămîntul României, e poate necesar să ne strîngem din nou rîndurile, cu gîndul la ctitorii breslei noastre, care ne privesc, din tablouri, cu blîndeţe, dar fermi.

Șase decenii de istorie vie

Wilhem G. Berger

Marile aniversări care marchează cultura noastră muzicală precum cele la care luăm parte astăzi constituie deopotrivă prilej de bucurie și de meditație. Șase decenii de istorie vie a muzicii românești se proiectează puternic în contemporaneitate, luminîndu-i dimensiunile reale. La acest ceas de sărbătoare, înfăptuirile trecutului ne îndeamnă la o retrospectivă cuprinzătoare, la aprecierea temeinică a evenimentelor și izbînzilor ivite pe parcursul unor etape distincte.

Înainte de toate se cuvine însă să aducem cuvinte de laudă și cinstire ctitorilor, personalităților creatoare care de-a lungul timpurilor au asigurat continuitatea în planurile multiple ale unei culturi muzicale de prim rang în anale le secolului al XX-lea. Rezonanța numelor acestor ctitori, făurari, propagatori și mediatori de cultură muzicală grăiește de la sine și numele lor atît de bine știut nu se cere rostit aici, deoarece profilurile personalităților creatoare se înscriu la loc sigur în galeria de tablouri ale culturii muzicale românești.

Învățămintele care se desprind din aceste șase decenii de muzică desfășurată în ritmuri cu totul neobișnuite țin poate în primul rînd de caracterul unei concepții cu valoare de model. Ideea fundamentală consistă, cred, în unitatea firească dintre muzica cultă și muzica populară, dintre gîndirea creatoare și gîndirea despre muzică, dintre practica și estetica compozițională. Reunirea într-un tot a tuturor genurilor muzicale, acordîndu-se importanța cuvenită fiecăruia, mi se pare a fi constanta pusă în perspectivă de ctitori și păstrată neabătut pînă azi. În acest fapt consistă tradițiile culturii muzicale, continua ei ramificare dar și fuzionarea elementelor specifice unor modalități artistice net separate. Și tot în această armonie a întregului se află și chezășia perfectibilității, motivația lăuntrică a entuziasmului care a animat șiruri de generații de compozitori din întreaga patrie. Sentimentul marii unități a făcut posibilă dezvoltarea în paralel a muzicii vocale și instrumentale, a muzicii corale, de divertisment, simfonice, concertante, camerale, vocal-simfonice, de operă și balet. O astfel de viziune ne ușurează și înțelegerea inter-influențelor dintre genuri și modalități în vîrtejul mișcării în spirală a genurilor și formelor înzestrate prin natura lor cu grade nuanțate de complexitate. În acest consens, reflecțiile istorice și filosofice, compoziționale și estetice legate de practica muzicală, capătă astăzi o consistență sporită, iar datoriile noastre față de imensa literatură muzicală constituită ca atare cresc tot mai mult.

Un tur de orizont asupra realizărilor de referință, ne permite să constatăm cu satisfacție originalitatea unor soluții românești adînc ancorate în solul culturii autohtone. Știm astăzi cu certitudine că există o tipologie distinctă de simfonie românească, de oratoriu, de operă și de balet românesc, o tipologie de specificitate românească în sferele liedului, a concertului instrumental, a sonatei, a cantatei, a cvartetului de coarde și a poemului sau piesei simfonice în forme particulare. Putem vorbi chiar de constelații sau de galaxii tipologice în care sensibilitatea și inventivitatea românească se exprimă cu pregnanță și eleganță, în care puterea de plăsmuire a frumosului muzical atinge înalte cote de forță de reprezentare. Autenticitatea acestei arte se lasă lesne măsurată astăzi la scara culturilor muzicale europene — un vechi deziderat al școlii românești de compoziție — și totodată la cea a culturii muzicale a întregii lumi. În această privință sîntem pe deplin îndreptățiți să vorbim de un ethos al muzicii românești, de un lirism de neconfundat în concertul popoarelor, de o arhitectonică în dimensionarea creațiilor înzestrată cu cele mai fine elemente de modernitate. Dar tot în același suflu subliniem viabilitatea și căldura unei poetici muzicale de aleasă distincție și noblețe, și nu greșim cu nimic dacă situăm pe compozitorii români de ieri și de astăzi, posesori ai unor opere de autor, în rîndul întîi al coloriștilor de seamă. Poetica și culoarea sonoră de un farmec inedit reprezintă nu numai dominanta și de cele mai multe ori corolarul unei creații cu valoare de unicat, martore la rîndul lor ale unei culturi muzicale ce coboară treptele secolelor și urcă totodată, trecînd prin prezentul nostru, spre plaiurile viitorului.

La rîndul ei, muzicologia românească văzută în varietatea disciplinelor pe care le prinde în cunună, se poate mîndri cu aporturi substanțiale. Consider că istoriografia muzicală a făcut în ultimele decenii pași de mare importanță, prin perfecționarea metodelor de investigație și de dotare, prin scrutarea devenirii în întregul ei, mergînd la izvoare și avîntîndu-se în chip științific pentru a străbate și lumina în limitele posibilului, negura timpului. Importante sînt și încercările de exegeză ale muzicii românești mai noi, de analiză structurală și fenomenologică în accepțiunea clasică a designației precum și lărgirea impetuoasă a cîmpului gravitațional al esteticii muzicale propriu-zise, toate acestea la nivelul de rigoare și adevăr o-

bligatoriu astăzi pretutindeni. Aceste semne ale înnoirii perpetue, această lărgire a cunoașterii reflectă de asemenea ideea unității întregului, ideea unei dezvoltări dialectice în concordanță cu premisele majore ale culturii românești în ansamblul ei, ale vieții sociale și spirituale care pulsează în patria noastră, garantul unei evoluții ascendente.

Această interpretare conferită realității statuează implicit și explicit obligațiile noastre, pe care le percepem conștient la acest ceas de sărbătoare. Izbînzile de pînă acum sînt rod al unor eforturi nemăsurate, al unei dăruiri depline, însuflețite de înalte idealuri. Continuarea creatoare înseamnă conjugarea eforturilor, ea presupune un discernămînt artistic și politic de mare finețe, condiționînd urmărirea în noi și noi condiții a criteriilor care au conferit și conferă substanțialitate și autenticitate gîndirii muzicale exprimate în creații, precum și gîndirii despre muzică, codificate în cărți de valoare antologică. În această înțelegere a lucrărilor, idealul suprem, simbolic formulat în fraza de încheiere a retrospectivei din volumul intitulat „Societatea compozitorilor români. 25 de ani de muzică românească" mi se pare perfect valabil și actual în zilele noastre. Acolo s-a exprimat „grija de a păstra mereu vie legătura dintre sufletul celor mulți și al celor ce-l tălmăcesc prin arta lor".

Acestea mi se par a fi punctele cardinale ale muzicii românești în întregul ei, precum și menirea oricărui act de creație artistică.

Cultivînd frumosul și omenia

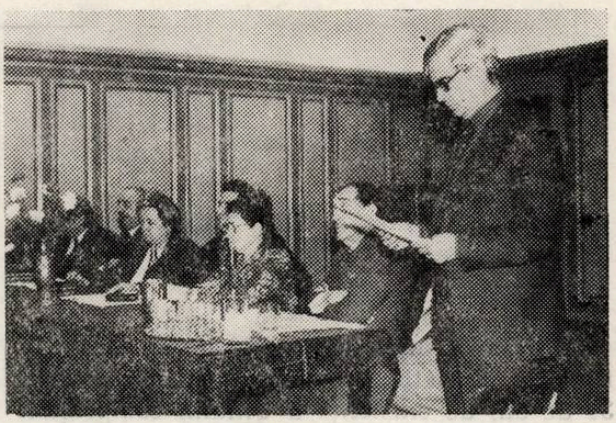
Laurențiu Profeta

În completarea referatelor de bază prezentate astăzi la adunarea noastră jubiliară, cîteva cuvinte despre marea și semnificativa dezvoltare a genurilor muzicale de cea mai largă răspîndire, muzica corală, cîntecul patriotic, muzica ușoară.

Aceste genuri au fost puternic stimulate de marele mecenat instaurat de socialism în viața artistică românească încă din primii ani, ani plini de greutăți și privațiuni. Acest mecenat contrasta puternic cu crasul dezinteres al burgheziei pentru condiția materială a artei și a artistului.

Sub influența binefăcătoare a democratizării întregii vieți artistico-culturale, în condițiile construcției generale, materiale și spirituale a socialismului, continuînd marea tradiție națională, patriotică și democratică ce poartă amprenta unor corifei ca, Musicescu, Porumbescu, Drăgoi, Dima, Chirescu, muzica noastră corală a fost în aceste 3 decenii permanent implicată, angajată în actualitatea vieții social-politice românești, militînd pentru marile obiective ale noii orînduiri sociale, răspîndind cu generozitate în sufletul atîtor generații sămînța spiritualității și omeniei. Această acțiune socială a cîntecului, profund militantă, conștientă de rolul său modelator am dorit-o întotdeauna dublată și aș zice garantată de o autentică valoare artistică.

Și dacă într-o perioadă de început, atitudini stîngiste, primitiviste promovau fel de fel de surogate ce căutau să-și justifice existența printr-un așa zis conținut fără acoperire artistică, Uniunea noastră a știut să le combată, așa cum le combate și astăzi cînd nici măcar nu mai au scuza bolilor de copilărie. Militantismul nostru presupune o acoperire în sensul artei adevărate. Fără această acoperire pe care o conferă numai profesionalismul avizat, cîntecul devine stricător de gust pe plan estetic, neconvingător și ineficient pe plan educativ și social-politic. Uniunea compozitorilor a fost fermă în apărarea acestor principii și cred că



la sărbătoarea noastră putem să ne felicităm pentru atitudinea consecventă. Cîntecul patriotic-revoluționar răsună azi pe tot cuprinsul țării, mii de coruri se întrec în „Cîntarea României" într-o frumoasă și nobilă confruntare — ca la o olimpiadă a gimnasticii sufletești — căci ce altceva este cîntarea corală decît o gimnastică a trăirilor sufletești, care dezvoltă puterea oamenilor de a fi mai buni și mai frumoși.

Compozitorii sînt integraţi în acest vast proces de stimulare a cîntării corale fiind permanent în mijlocul zecilor de mii de artişti amatori, se simt ei înşişi activişti de partid, activişti ai unui profund proces de fundamentare şi dezvoltare a vieţii spirituale la care participă cele mai largi pături sociale.

30 de ani de viaţă obştească organizată serbează astăzi şi secţia noastră de muzică uşoară. Uniunea compozitorilor, în noua sa structură, a conferit muzicii uşoare un statut superior, fundamental diferit de cel din trecut. În condiţiile socialismului, creaţia de muzică uşoară, în multiplele ei forme, de la cîntecul simplu la marele spectacol de revistă sau operetă, nu mai este considerată „gen minor", exclusiv divertisant, oarecum la periferia artei. În jurul unui om care avea în invenţia melodică scînteia de geniu, l-am numit pe Ion Vasilescu, noua şcoală de muzică uşoară românească s-a constituit relativ repede, afirmîndu-se ca o mişcare cu trăsături stilistice proprii, originale, trăgîndu-şi seva din solul melosului românesc. În toate confruntările internaţionale — mai puţine decît le-ar fi meritat — muzica uşoară românească şi-a cîştigat lauri preţioşi tocmai prin afirmarea trăsăturii sale specifice. Ne bucură faptul că astăzi sărbătorim cele 3 decenii de strădanie pentru a ridica muzica uşoară la statutul său firesc de majorat artistic fără dispensă.

În condiţiile eforturilor ce se fac cu sprijinul generos al C.C.E.S. pentru relansarea genului care un timp s-a aflat într-o anumită stagnare, şi asta nu numai din vina compozitorilor, lipsa de interes, desfiinţarea unor instituţii, orchestre şi festivaluri, ofensiva mediocrităţii şi a unui soi de diletantism profesionalizat şi acaparator purtînd vina acestei stagnări ; avînd astăzi din nou posibilitatea de a se confrunta cu opinia publică într-un festival anual propriu, muzica uşoară românească îşi propune un vast plan de dezvoltare a genului de care sînt antrenaţi compozitori din toate generaţiile. Poate pentru prima oară în aceste 3 decenii, Uniunea noastră a reuşit să cuprindă în sînul ei toate generaţiile de creatori, pînă la cele mai tinere. Aceasta conferă vitalitate secţiei de muzică uşoară în lupta ei pentru afirmarea unor principii şi valori formulate încă de la început de ctitorii şcolii noastre de compoziţie.

În încheiere aş vrea să aduc un omagiu colegial la care cred că se vor asocia toţi membrii celor două secţii, corală şi de muzică uşoară, un omagiu celor care au fost membri ai vechii Societăţi a compozitorilor pe care o evocăm cu emoţie azi la cea de a 60-a aniversare şi care şi astăzi sînt prezenţi în viaţa Uniunii noastre, maeştrii Nicolae Lungu, Nicolae Kirculescu, Elly Roman, Mişu Iancu. Permiteţi-mi de asemenea să omagiez pe cei ce au preluat de la Ioan D. Chirescu, Ion Vasilescu şi Gherase Dendrino ştafeta conducerii celor două secţii, bucurîndu-se de respectul breslei noastre : maeştrii D. D. Botez şi H. Mălineanu, şi nu pot încheia fără a aminti personalitatea celui ce a contribuit enorm la dezvoltarea muzicii uşoare şi corale româneşti şi care a condus Uniunea noastră aproape 2 decenii şi jumătate, maestrul Ion Dumitrescu.

Expoziţie retrospectivă

Cu prilejul aniversării a 60 de ani de la înfiinţarea Societăţii compozitorilor români, a 30 de ani de existenţă a Uniunii compozitorilor şi muzicologilor şi a revistei „Muzica", Uniunea compozitorilor a organizat, la magazinul Muzica, o expoziţie. Ea cuprinde un fond de manuscrise, partituri, cărţi, discuri, programe de sală etc., a căror selecţionare a urmărit reflectarea — în esenţial — a evoluţiei muzicii româneşti din ultimele şase decenii. Expunerea începe cu înaintaşii — Flechtenmacher, Mureşianu, Dumitrescu, Stephănescu, Caudella, Porumbescu, Dima, Kiriac, Vidu — cei care au pregătit, prin idealurile orientate spre crearea muzicii autohtone, naşterea şcolii româneşti de compoziţie şi, implicit, condiţiile creării Societăţii compozitorilor români. Tipărituri şi manuscrise din secolul trecut sau din primele decenii ale secolului nostru — printre care manuscrisul la *Sfîntă zi de libertate* de Flechtenmacher, *12 melodii naţionale pentru cor mixt şi pian, culese, armonizate şi aranjate de Gavriil Musicescu, Dicţionarul muzical ilustrat* de A. L. Ivela, *Glasul dezmoşteniţilor,* cîntece socialiste tipărite în anul 1893, numărul 1 — octombrie 1908 (anul I) al vechii reviste MUZICA stau alături de lu-

crări contemporane inspirate din trecutul istoric.

Urmează, respectînd principiul cronologic care stă la baza întregii expoziții, reliefarea momentului creării Societății, prin expunerea partiturilor și cărților aparținînd acelor forțe componistice care au fost membrii fondatori : George Enescu, Alfred Alessandrescu, Alfonso Castaldi, Ion Nonna Otescu, Filip Lazăr, Constantin Nottara, Marcel Mihalovici, Tiberiu Brediceanu, Florica Musicescu, Constantin Brăiloiu, Emil Monția, Ștefan Popescu și alții.

Ceea ce-i unește pe acești muzicieni este idealul estetic de a „înnoi muzica noastră prin întoarcerea la melodia poporului", „grija de a păstra mereu vie legătura dintre sufletul celor mulți și al celor ce-l tălmăcesc prin arta lor".

Compozitorii interbelici constituie o categorie bine individualizată în cadrul expoziției, ei fiind generația care, în frunte cu George Enescu, consolidează școala românească de compoziție, determinîndu-i evoluția ulterioară. Jora, Constantinescu, Drăgoi, Andricu, Negrea, Rogalski, Silvestri, Golestan, Lipatti, Vancea, Toduță, Ciortea, Cuclin... nume ce aureolează creația românească de toate genurile. Muzicologia actuală își are temeliile în cercetători de talia lui Brăiloiu sau Breazul. Muzica ușoară este reprezentată de Ion Vasilescu, Dendrino, Kirculescu, Elly Roman.

Istoria muzicală a ultimilor 30 de ani își găsește în spațiul expoziției cea mai amplă exprimare. Avalanșa de partituri, cărți (muzicologie, folclor, critică muzicală, didactice), de discuri reflectă o etapă de mare anvergură în evoluția artei muzicale românești ajunsă astăzi la maturitate, la autodefinire. Autenticitatea, diversitatea orientărilor stilistice, nivelul tehnic al scriiturii (corespunzînd celor mai moderne exigențe), legătura organică cu folclorul care definesc creația zilelor noastre sînt calități pe care le visau pentru muzica românească cei care, acum 60 de ani, s-au adunat în jurul Societății compozitorilor români.

Un loc aparte, în cadrul expoziției, îl ocupă revista „Muzica" începînd cu nr. 1 din 1950. Exemplare creionînd sugestiv diverse perioade, cîteva numere deschise la anumite rubrici evidențiază preocupările prioritare ale publicației : oglindirea relației intrinsece a artei muzicale cu imperativele social culturale ale epocii, relevarea, prin analize competente, a celor mai semnificative direcții din literatura muzicală contemporană, larga disponibilitate pentru fenomenul artei de amatori — manifestat cu precădere în cadrul festivalului național „Cîntarea României", surprinderea manifestărilor prestigioase ale vieții de concert, consemnarea problemelor de învățămînt și cercetare muzicală etc.

Această expoziție este mărturia unei efervescente realități creatoare, desfășurînd forțe orientate centripet spre căutarea cu înfrigurare a adevărului estetic datorită căruia fiecare artist să se poată regăsi deopotrivă în spiritualitatea ființei naționale și în macrostructura gîndirii universale.

Michaela ROȘU

PREMIILE UNIUNII COMPOZITORILOR PE ANUL 1980

Zeno Vancea

Pentru opera componistică deosebit de bogată şi valoroasă, înscrisă în principiile estetice ale muzicii româneşti din perioada modernă şi contemporană, pentru preţioasa contribuţie muzicologică prin care a militat timp de decenii în slujba unei culturi muzicale de puternică vibraţie social-patriotică, Comitetul de conducere al Uniunii compozitorilor şi muzicologilor din R. S. România conferă MARELE PREMIU AL UNIUNII COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR pe anul 1980, maestrului ZENO VANCEA.

LUCRĂRI SIMFONICE

Pascal Bentoiu

— *Simfonia a IV-a*

PIESE ORCHESTRALE
POEME, SUITE

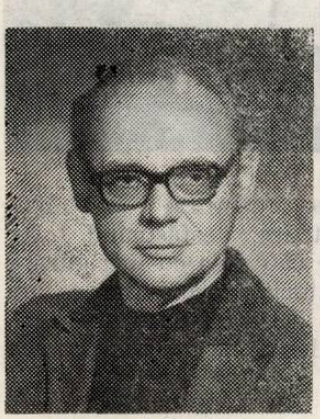
Tiberiu Olah

— *Armonii III*

LUCRĂRI CONCERTANTE

Myriam Marbé

— *Concert pentru clavecin şi orchestră de coarde*



Pascal Bentoiu

Tiberiu Olah

Myriam Marbé

OPERĂ

Gheorghe Dumitrescu — *Orfeu*

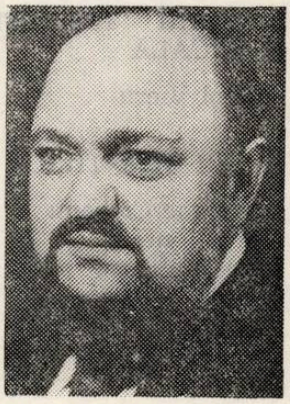
LUCRĂRI CAMERALE INSTRUMENTALE

Dan Constantinescu — *Sextet de coarde*

LUCRĂRI CORALE AMPLE

Dumitru Capoianu

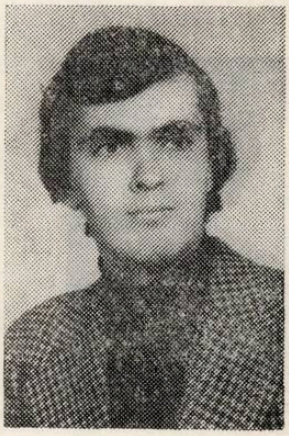
— *S-a spart o conductă de vise în soare*
pe versuri de Valeriu Bucuroiu



LUCRĂRI VOCAL-SIMFONICE

Șerban Nichifor

— *Glorie eroului necunoscut*

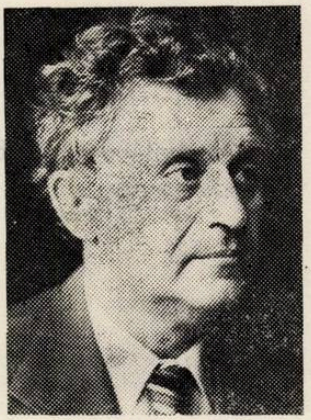


LUCRĂRI DIDACTICE

Ioan D. Chirescu
Victor Giuleanu — Solfegii

Ioan D. Chirescu

Victor Giuleanu



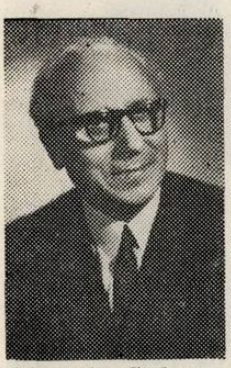
Anatol Vieru

LUCRĂRI TEORETICE ȘI DE ESTETICĂ MUZICALĂ

Anatol Vieru — *Cartea modurilor*

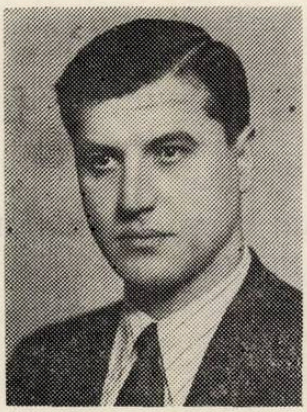
EDIȚII ȘTIINȚIFICE

Gheorghe Ciobanu
Marin Ionescu
Titus Moisescu — *Izvoare ale muzicii românești*, vol. III



Gheorghe Ciobanu

Titus Moisescu



Marin Ionescu

CÎNTECE PATRIOTICE ŞI REVOLUŢIONARE
Adrian Pop

— *Cînd spun partid,* pe versuri de Eugen Frunză

LUCRĂRI CORALE DE MAI MICI DIMENSIUNI ŞI PRELUCRĂRI DE FOLCLOR
Laurenţiu Profeta

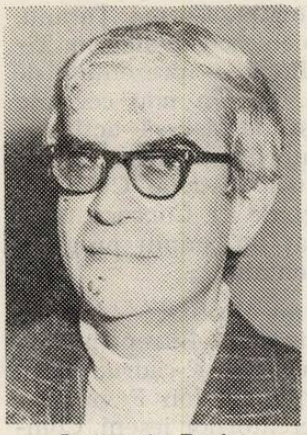
— *La steaua,* pe versuri de Mihail Eminescu
— *Joc de copii,* pe versuri de George Mihalache

LUCRĂRI PENTRU FANFARĂ
Constantin Simionescu

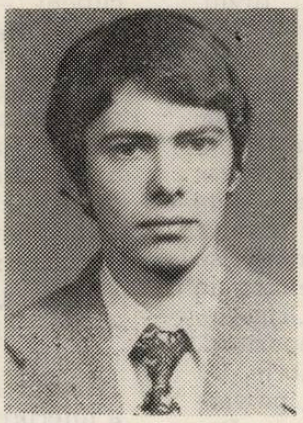
— *Cîntec din Carpaţi*

ISTORIA MUZICII ROMÂNEŞTI
Rodica Oană-Pop

— *Creaţia pianistică românească în secolul XIX*



Laurenţiu Profeta



Adrian Pop

Constantin Simionescu

STUDII DE FOLCLOR
Elisabeta Moldoveanu

— *Folclor muzical din Scornicești*

LUCRĂRI DE POPULARIZARE
Pinter Ludovic

— *Mărturii despre George Enescu*

Rodica Oană-Pop

Pinter Ludovic

Elisabeta Moldoveanu

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Luni 17 noiembrie, în cadrul plenarei secției de muzică ușoară au fost analizate unele probleme privind *Folclorul, sursă de inspirație în muzica ușoară* (referent Radu Șerban), *Poezia și muzica ușoară* (referent Horia Moculescu) și *Specific național în muzica ușoară românească* (referent Henry Mălineanu). ● Cenaclul de luni 1 decembrie a fost consacrat compozitorului Tudor Ciortea, a cărui personalitate a fost evocată de compozitorul Pascal Bentoiu. ● O săptămînă mai tîrziu, în colaborare cu Conservatorul „Ciprian Porumbescu", Uniunea compozitorilor a organizat un concert comemorativ Dinu Lipatti, oferit de studenți și cadre didactice. Programul, cuprinzînd *Sonatina pentru mîna stîngă, Sonatina pentru vioară și pian, Dans românesc pentru două piane, Melodii pentru voce și pian (Sensation, L'amoureuse* și *Capitale de la douleur)* și trei sonate de Scarlatti transcrise pentru cvintet de suflători, a fost prefațat de cuvîntul compozitorului Theodor Grigoriu. ● În cadrul cenaclului tinerilor compozitori, care a avut loc în ziua de 28 noiembrie, au fost analizate 3 coruri de Viorel Crețu, pe versuri populare *(Codru-i mare, frunză n-are, Dorul meu pe unde pleacă, Fă-mă, doamne, ce mi-i face)* și *Passacaglia* pentru pian de Mihai Damian. ● *Noi lucrări ale tinerilor muzicologi* a fost tema cenaclului din 17 noiembrie, în cadrul căruia a fost dezbătută lucrarea intitulată *Concertul instrumental românesc contemporan*, semnată de Mihaela Marinescu (referent Michaela Roșu).

Activitatea în filiale și cenaclurile din țară

CLUJ-NAPOCA. În cadrul cenaclului din 8 noiembrie au fost audiate și comentate *Trei piese pentru oboi și pian* de Gabriel Jodál, în interpretarea oboistului Aurel Marc și a pianistei Susana Pentek. *Cîntece fără dragoste* de Cornel Țăranu, pe versurile lui Nichita Stănescu, au constituit tema cenaclului din 14 noiembrie. ● În perioada 6—14 noiembrie a avut loc *Decada culturii clujene*. Cu acest prilej, un grup de compozitori și muzicologi s-au întîlnit cu oamenii muncii de la fabrica „România muncitoare", pe a cărei scenă corul Filarmonicii de Stat, dirijat de Florentin Mihăescu, a prezentat un program de muzică românească. În cadrul acelorași manifestări ale Decadei culturii clujene — muzicologii Romeo Ghircoiașiu și Andrei Benkö au fost invitații Muzeului de Artă pentru a evoca personalitatea lui Ioan Căianu, de la a cărui naștere se împlinesc 350 de ani. De asemenea, la Sala studio a Conservatorului „Gh. Dima", a avut loc un recital cu noi lucrări ale compozitorilor clujeni — Sigismund Toduță, Cornel Țăranu, Vasile Herman, Dan Voiculescu, Valentin Timaru, Gabriel Jodal și C. Râpă — prezentate de muzicologul Enea Borza. ● Un nou cerc de prieteni ai muzicii, ce-și desfășoară activitatea sub îndrumarea membrilor filialei clujene, a luat ființă în localitatea Bistrița. Cu acest prilej, cîțiva interpreți de la Conservatorul „Gh. Dima" au prezentat un amplu program de lucrări vocal instrumentale.

IAȘI. Membrii filialei au efectuat — în ziua de 13 noiembrie — o vizită la Întreprinderea mecanică „Nicolina". În același cadru, corul „Gavriil Musicescu", dirijat de Ion Pavalache, a interpretat lucrări ale creatorilor ieșeni. Compozitorul Dumitru Bughici, invitat cu acest prilej, a vorbit despre muzica de jazz, exemplificînd cu lucrări din creația sa.

TIMIȘOARA. La Casa tineretului a fost inaugurat ciclul de conferințe cu caracter educativ prin expunerea, însoțită de audiție, intitulată *Opera — prezentare generală*, realizată de muzicologul Rodica Giurgiu.

CRAIOVA. În cadrul cercului de prieteni ai muzicii de la clubul „Electroputere" a avut loc conferința *Bijuterii ale creației corale românești*, susținută de Alexandru Racu. De asemenea, Gheorghe Stănescu a prezentat iubitorilor artei sunetelor de la Liceul de chimie, cîteva dintre *Cele mai alese miniaturi instrumentale românești.*

Noi lucrări la birourile de secție

MUZICĂ SIMFONICĂ ȘI DE CAMERĂ

Grigore Nica — *Concert pentru flaut și orchestră, Suită de dansuri și cîntece românești ;* Anton Dogaru — *Trei jocuri dobrogene ;*

Adrian Iorgulescu — *Memento,* pentru soprană, percuție și bandă de magnetofon ; Liviu Dănceanu — *Sonată pentru fagot ;* Dumitru Bughici — *Piesă concertantă pentru xilofon, marimba și vibrafon, Fantezie pentru contrabas și xilofon* și *Ciclu de piese pentru contrabas solo.*

MUZICĂ CORALĂ

Radu Paladi — *Ostași români,* versuri Adrian Păunescu ; Cristian Petrescu — *Republică,* versuri V. Țugui ; Gheorghe Bazavan — *Fii slăvită, patrie română ;* Vasile Iliuț — *Șapte madrigale polifonice pe versuri de Octavian Goga ;* Mihai Moldovan — *Recitindu-l pe Blaga,* madrigal ; Walter Mihai Klepper — *Să fie pace !,* cantată pe versuri de Klaus Kessler, în românește de Nina Cassian ; Violeta Dinescu Lucaci — *Cîntec prin flori,* versuri de Ion Caraion ; Cornel Trăilescu — *Inima Banatului,* versuri Vasile Cîrjan ; Irina Odăgescu — *Baladă femeii române,* versuri Ioan Melinte ; Paul Rogojină — *3 poeme pentru țară* pe versuri de Lucian Blaga, Tudor Arghezi și Ion Pillat ; Cristea Zalu — *3 madrigale pe versuri* de Lucian Blaga ; Doru Popovici — *Triptic (Pe alesul drum,* versuri Nicolae Dragoș ; *Cu țara,* versuri Ion Lotreanu ; *Odă ostașilor români,* versuri *Dan Mutașcu) ;* Josef Birtalan — *Rapsodia din Sic,* pe versuri populare ; Emil Lerescu — cantata *Alba Iulia* pe versuri de Eugen Frunză.

Noutăți discografice

MUZICĂ SIMFONICĂ ȘI DE CAMERĂ

GEORGE ENESCU — *Sonata nr. 1 pentru pian, în fa diez minor,* op. 24 și *Sonata nr. 3 pentru pian în Re major,* op. 24. La pian — Maria Fotino (ST. ECE 01692)

CAMILLE SAINT SAËNS — *Concert nr. 3 pentru vioară și orchestră în si minor,* op. 61 și *Introducere și rondo capriccioso pentru vioară și orchestră,* op. 28. Interpretează Orchestra simfonică a Radioteleviziunii dirijată de Ilarion Ionescu Galați. Solistă — Lola Bobescu. (ST-ECE 01700)

ROBERT SCHUMANN — *Dichterliebe,* op. 48. Interpretează baritonul Dan Iordăchescu acompaniat la pian de Valentin Gheorghiu. (ST-ECE 01699)

FLORIAN POPA — Recital de clarinet cu lucrări de Theodor Drăgulescu, Sorin Vulcu, Doru Popovici, Nicolae Brînduș. La pian și orgă — Paul Rogojină. (ST-ECE 01693)

„EJ, HAJ, GYÖNGYVIRAG" (Hei, lăcrămioară) — Cîntece de dragoste din secolele XVI—XVII. Interpretează Babrik Jozsef — lăută și Tóth Erzsébet — voce. (ST-ECE 01695)

TEZAUR MUZICAL ENGLEZ — DE LA HENRY VIII LA HENRY PURCELL. Interpretează formația Poliphonic consort alcătuită din soprana Gerda Radler Anca, tenorii Valentin Teodorian și Vladimir Popescu Deveselu, basul Pompei Hărășteanu. (ST-ECE 01696)

Muzică de operă

INTERPREȚI AI SCENEI LIRICE ROMÂNEȘTI — DINU BĂDESCU

Discul cuprinde selecțiuni din operele *Bal mascat* de Verdi și *Boema* de Puccini. Își dau concursul : Victoria Olaru, Octav Enigărescu, Mireille Constantinescu, Șerban Tassian, Nicolae Secăreanu ș.a. (ECE 01704)

Seria „Soliștii Operei Române din București"
MARIA SLĂTINARU NISTOR

Discul cuprinde arii din opere de Mozart, Weber, Beethoven, Verdi, Puccini. (ST-ECE 01703)

TINERI SOLIȘTI LAUREAȚI AI CONCURSURILOR INTERNAȚIONALE

Mezzosoprana Mihaela Agachi, tenorul Ion Tudoroiu și basul Andrassy Gábor interpretează arii din opere de Rossini, Donizzetti, Bizet, Massenet, Mozart, Mussorgski etc. (ST-ECE 01705)

Muzică corală

„CÎNTEC ȘI JOC" — Corul liceului „Mihai Viteazul", dirijor — Valeria Nica-Chiriță. (ST-EXE 01708)

19

Editura muzicală în anul 1980

Despre apariţiile Editurii muzicale din anul care a trecut — o spunem cu părere de rău — doar revista „Muzica" a găzduit în paginile ei cîteva recenzii şi cu regularitate reproduceri după coperţi de cărţi şi partituri, în ritmul apariţiilor, oferind astfel, numai în parte, celor interesaţi posibilitatea de a se informa. Numai în parte, pentru că revista „Muzica" se difuzează cu precădere prin abonament, în comparaţie cu presa zilnică de mare tiraj, din paginile căreia au dispărut pînă şi acele note telegrafice privind lucrările ce apăreau sau în curs de apariţie, pe fiecare lună, în toate editurile din ţară, deşi ni se cer cu regularitate materiale cu scurte prezentări, tocmai în acest scop.

Iată deci motivul pentru care, într-un spaţiu restrîns, vom încerca să prezentăm toate lucrările, de muzică şi muzicologie, apărute în Editura noastră pe perioada 1 ianuarie—31 decembrie 1980.

Începînd cu primele zile ale anului 1980, cititorii noştri — avizaţi sau iubitori ai muzicii, elevi ai şcolilor de specialitate şi studenţi ai conservatoarelor — au găsit în librării lucrări ca *Muzica românească şi marile ei primeniri,* vol. II de Petre Brâncuşi în care ethosul artistic naţional se îmbină indisolubil cu cel social, în concordanţă cu procesul de modernizare multilaterală a structurilor româneşti.

În lucrarea sa, *Cartea modurilor,* Anatol Vieru dezvoltă unul din aspectele fundamentale ale gîndirii muzicale, scoţînd în evidenţă contribuţia românească într-o problemă de o deosebită actualitate muzicală internaţională. Apariţia albumului *România muzicală,* sub semnătura lui Viorel Cosma, a oferit publicului posibilitatea de a cunoaşte mai bine fenomenul muzical românesc — şcoala muzicală românească, principalele personalităţi contemporane, instituţiile muzicale, festivalurile şi concursurile naţionale şi internaţionale etc.

Au luat loc apoi în standurile librăriilor volumul lui Alexandru Paşcanu, *Despre instrumentele muzicale,* primul din seria „Muzica pentru toţi". În paginile lui, autorul invită pe cei interesaţi să se familiarizeze cu instrumentele muzicale pe care le văd şi le aud în fiecare zi, ascultînd muzică ; de asemenea, studiile lui Tiberiu Alexandru, intitulate *Folcloristică, organologie, muzicologie* — o serie de scrieri referitoare la armonia şi polifonia cîntecului popular românesc, la constructorii de instrumente populare de la noi şi din Orient etc., întregul material fiind bogat ilustrat.

Pentru iubitorii operei, Editura muzicală a tipărit lucrarea *Diversitatea stilistică a melodiei* de Grigore Constantinescu. Evocînd capodoperile secolului al XIX-lea — de la Rossini la Verdi, Musorgski sau Wagner — autorul încearcă să descifreze principalele linii de evoluţie ale genului. *Mărturii despre George Enescu* este titlul volumului lui Pinter Lajos. Alcătuit pe baza unui material documentar variat şi interesant, volumul oferă cititorului aspecte privind relaţiile lui George Enescu cu marile personalităţi muzicale maghiare şi ecourile stîrnite în presa maghiară a vremii de concertele pe care virtuozul muzician român le-a susţinut în Transilvania.

Stejarul românesc de George Draga este o piesă pentru orchestră, pe care autorul o dedică poporului nostru de neclintit în faţa tuturor greutăţilor prin care a trecut în decursul veacurilor. Caietul cu *Preludii pentru pian* de Tudor Dumitrescu reprezintă un omagiu postum pe care Editura muzicală l-a adus talentatului pianist dispărut în mod tragic. Un volum de *Cîntece patriotice* — antologie a creaţiei de amatori, *Imnul F.D.U.S. „E scris pe tricolor unire", Muzică uşoară pe foi volante,* şi caietul *Cîntecul preferat* se adaugă tipăriturilor menţionate mai sus.

Începînd cu luna aprilie, au apărut, rînd pe rînd, *Primul profesor de pian* de Czerny, *Album pentru tineret* de Schumann, *Valsuri alese* de Chopin, *Album pentru pian de compozitori preclasici, Metoda de chitară* de Mateo Carcassi, toate destinate copiilor şi tineretului.

Trei lucrări, *„Rezonanţe"* — poem simfonic de Mihai Moldovan, *Bătălia cu facle* — poem coregrafic de Irina Odăgescu-Ţuţuianu şi *Terra Daciae* de Mircea Chiriac, se înscriu pe linia glorificării pămîntului românesc, ca şi cantata *Izvoare 2050* de Şerban Nichifor.

Pentru ansamblu cameral, Editura muzicală a tipărit *Triplum II* de Ştefan Niculescu, iar pentru formaţii orchestrale mari, *Simfonia a II-a* de Nicolae Beloiu.

Două caiete de lieduri, unul semnat de Max Eisicovitz, iar altul de Nicolae Bretan, precum şi volumul lui Hans Peter Türk, *Cîntece săseşti,* vin să satisfacă gustul iubitorilor acestor genuri.

Dramaturgia muzicală este de asemenea prezentă în rîndul tipăriturilor noastre prin opera *Iona* de Anatol Vieru.

Volumul *Folclor muzical din Scorniceşti* de Elisabeta Moldoveanu se înscrie în seria monografiilor folclorice deosebit de apreciate de publicul cititor. În paginile lui, autoarea surprinde trăsăturile specifice acestei zone folclorice, materialul constituind un preţios fond al Arhivei naţionale de folclor.

De un deosebit succes de librărie s-au bucurat cele două traduceri — *Călătorie neterminată* de Yehudi Menuhin şi *Serile orchestrei* de Hector Berlioz — interesul fiind stîrnit atît de cele două semnături, cît şi de stilul cursiv şi atractiv al textului lor.

Cel de al XV-lea volum de *Studii de muzicologie* a inserat în paginile lui o serie de articole de interes vizînd aspecte ale muzicologiei noastre contemporane : istoriografie, folclor, creaţie etc. *Chipul ţării noi* şi *Frumoasă eşti, liberă ţară* sînt titlurile celor două volume de coruri dedicate ţării şi poporului nostru. Tot formaţiilor corale le sînt dedicate şi *Trei coruri* de Vasile Timaru şi *Suita corală din Maramureş* de Vasile Timiş, ca şi *Coruri de Mircea* Neagu, *Festum hibernum* de Alexandru Paşcanu şi *Incantaţii dacice.* Un *Concertino* de Ludovic Feldman, un *Concertino pentru harpă* de Carmen Petra-Basacopol şi *Simfonia II „Aulodica"* de Cornel Ţăranu întregesc lucrările cu muzică originală tipărite de Editura noastră.

Izvoare ale muzicii româneşti, vol. III — Şcoala de la Putna, Antologhion, conţine, în facsimil, Antologhionul de la Putna, unul dintre cele mai importante documente de cultură aflat pe teritoriul patriei noastre. În prefaţa volumului, îngrijitorii Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu şi Titus Moisescu oferă cititorilor un adevărat istoric al şcolii muzicale de la Putna, al manuscriselor aflate aici şi al celor ce au creat cîntările pe care aceste manuscrise le conţin.

Cel de-al doilea volum de *Pagini de cronică muzicală* de Emanoil Ciomac — apărut la un interval destul de mare faţă de primul — se înscrie pe linia lucrărilor de prestigiu ale muzicologiei româneşti.

Concepută într-un stil limpede şi concis, lucrarea *Creaţia muzicală românească pentru pian din secolul XIX* de Rodica Oană-Pop este o valoroasă contribuţie la istoria muzicii româneşti, autoarea analizînd cu competenţă întreaga creaţie pianistică din secolul trecut.

Un volum de mici proporţii, de Fernando Castan Palomar, dedicat Adelinei Patti, a fost primit de cititori cu un viu interes, autorul povestind în paginile lui, printre altele, şi primirea plină de fast făcută divei de cetăţenii capitalei noastre, unde, sub bagheta lui George Ştephănescu, a cîntat în cîteva spectacole.

Caietul de *Piese pentru violoncel de compozitori români,* IV, ce apar sub genericul „Repertoriu instrumental", avînd un pronunţat caracter practic, constituie un valoros îndreptar şi un instrument de studiu pentru elevii şi studenţii care învaţă acest instrument. Piesele incluse în acest volum sînt de o remarcabilă valoare muzical-artistică, adevărate bijuterii ale genului.

Continuînd seria apariţiilor, al IV-lea volum de *Opere* de T. T. Burada, cu un pronunţat caracter literar-memorialistic, cuprinde însemnări din călătoriile pe care neobositul cercetător le-a făcut la românii de peste hotare. Numeroasele melodii inedite, publicate în volum, oferă specialiştilor un material interesant.

De o solicitare sporită s-au bucurat studiile şi eseurile semnate de Ştefan Niculescu — *Reflecţii despre muzică* — în care sînt abordate multiple preocupări — de la analiza muzicală a problemelor de stil, de la aspecte ale muzicii populare şi culte, tradiţionale sau contemporane, româneşti sau universale, pînă la dezvăluirea unor tendinţe poetice sau estetice ale propriei creaţii.

În vederea satisfacerii interesului stîrnit în străinătate de muzica noastră populară, mai ales în ultima vreme — folclorul obiceiurilor, muzica păstorească, doina, cîntecul epic, dansul, instrumentele populare etc. — Editura muzicală a pus la dispoziţia celor cu asemenea preocupări lucrarea *Romanian Folk Musik* de Tiberiu Alexandru. Textul, însoţit de numeroase exemple muzicale, este bogat ilustrat cu instrumente populare şi momente din diferitele obiceiuri ale poporului nostru.

Primul, dintr-un ciclu ce va apare sub genericul „Quo vadis musica", *Tracul Orfeu şi destinul muzicii* de Ovidiu Varga, prin tematica abordată şi deosebit de argumentată din prima parte, aruncă un arc peste timpuri, demonstrînd existenţa lui Orfeu şi apartenenţa lui la originile poporului român. Partea a doua a volumului cuprinde 64 de opere şi lucrări simfonice sau vocal-simfonice dedicate mitului orfeic, aparţinînd unor compozitori de diferite naţionalităţi.

Aşa cum era de aşteptat, lucrarea *Solfegii* de Ioan D. Chirescu şi Victor Giuleanu s-a bucurat de o solicitare şi de un interes deosebit din partea elevilor şi studenţilor din şcolile de muzică şi conservatoare. Apariţia acestui volum ce acoperă o largă arie de probleme tehnico-muzicale, are ca scop o mai bună pregătire a celor ce studiază arta sunetelor.

Din creaţia neobositului animator al activităţii corale româneşti Nicolae Lungu, Editura noastră a tipărit un volum de *Coruri,* cuprinzînd cîteva dintre cele mai îndrăgite lucrări ce fac parte din repertoriul multor formaţii corale din ţară. Tot acestui gen aparţine şi poemul coral *Năzuinţe* de Sorin Vulcu, ca şi cel de al doilea volum *Cîntaţi cu noi,* adresat celor mici.

Înmănunchind creaţii anonime de mare şi intensă frumuseţe poetică şi muzicală ale poporului nostru, volumul de colinde alcătuit de Titus Moicescu dovedeşte o dată în plus virtuţile melodice şi ritmice ale acestui gen, pe drept cuvînt apreciate de cele mai avizate personalităţi muzicale din întreaga lume.

Cele două creaţii simfonice — *5 Piese pentru orchestră* de Sabin Păutza şi *Dimensiuni în timp* de Octavian Nemescu — la care adăugăm *Dixtuorul cu pian* de Sabin Drăgoi, întregesc, prin virtuţile lor muzical-artistice apariţiile de muzică românească puse la dispoziţia publicului de Editura muzicală.

Genul uşor a fost şi el în vederile noastre din această perioadă prin volumul *Succese ale muzicii uşoare româneşti* şi printr-o nouă ediţie a textelor de *Romanţe şi cîntece de voie bună.*

Dacă nu am făcut aprecieri de valoare cu privire la lucrările publicate de Editura noastră în anul 1980, nu putem să nu spunem un cuvînt de mulțumire pentru micul colectiv redacțional, care, împreună cu celelalte servicii din cadrul Editurii a lucrat cu devotament pentru cauza muzicii și muzicologiei românești.

★

Pentru anul acesta, în care poporul român va aniversa Centenarul nașterii marelui nostru muzician George Enescu, Editura muzicală a predat la tipar manuscrisul lui George Sbârcea *Veșnic tînărul George Enescu,* și are în pregătire *Album de piese pentru pian* (ediție îngrijită de Aurora Ienei) și cel de-al doilea volum de *Scrisori* ale lui George Enescu, ce va apare sub îngrijirea lui Viorel Cosma. De asemenea, tot în cadrul Centenarului Enescu vor mai apare *Studii enesciene* de Romeo Ghircoiașiu, cel de-al doilea volum din seria „Quo vadis musica", *Orfeul moldav și alți șase mari ai secolului XX* de Ovidiu Varga, un *Volum aniversativ de studii,* precum și *Catalogul manuscriselor lui Enescu,* vol. I, alcătuit de Clemansa Firca.

Corneliu Buescu

DOCUMENTE CLARA HASKIL

Calendarul muzical 1980 a înscris două date ce ne amintesc de Clara Haskil : 85 de ani de la naștere și 20 de ani din ziua în care a avut loc fatalul accident din gara Bruxelles.

O carte difuzată de o editură din Lausanne, un remarcabil volum semnat de Jerôme Spycket ne oferă o serie de documente (pe care aș vrea să le răsfoiesc) capabile să evoce amintirea excepționalei pianiste, amintiri apropiate tuturor acelora care luptă pentru artă și care găsesc în biografia oricărui mare muzician, izvoare de energie și încredere.

Cu George Enescu la Strassbourg, 19 iunie 1952, după concert.

„Nu vă așteptați la povestea unei existențe nenorocite, ci a unei cariere frămîntate" — îi spunea Clara Haskil lui Bernard Gavoty. În fapt, biografia Clarei Haskil este istoria zbuciumului unui om care nu a cunoscut, timp de o jumătate de secol de viață, decît o singură bucurie, — aceea a muzicii.

„Am fost primul ei profesor — îi scria Joseph Morpain lui Alfred Cortot în decembrie 1960. De cînd a venit la Paris a trăit în suferință și mizerie. Dar era, cum spuneam eu, o predestinată. Mai tîrziu, compensațiile pe care le-a avut au fost mari. Ultimele sale concerte au depășit ca entuziasm și afluență tot ceea ce prevăzusem".

„Nu am întîlnit niciodată — mărturisea Madeleine Lipatti — o ființă mai patetică. Pe de o parte, teribil de independentă, iar pe de altă parte, suferind cumplit din cauza singurătății, mai degrabă din pricina izolării de care avea în același timp nevoie pentru a da întreaga măsură a geniului său, importanța și grandoarea mesajului său... Poate că viața, veșnica ei luptă cu adversitățile, s-o fi ajutat a ajunge la desăvîrșire".

Teodor Bălan, regretatul profesor al Conservatorului bucureștean, autorul cîtorva studii despre arta pianistei, citează de multe ori pentru a evoca plastic, enorma energie sufletească ce i-a îngăduit marii artiste să-și domine boala, — o scolioză care a ținut-o 4 ani total paralizată în ghips — energie care i-a îngăduit să-și biruie singurătatea, energie care a ajutat-o să treacă peste operația unei tumori la nervul optic, să reziste hăituielilor la care au supus-o naziștii, înainte de refugiul în Elveția. Teodor Bălan amintea adeseori cuvintele lui Schiller — „Es ist der Geist der sich den Körper baut" — „Spiritul este acela care-și făurește trupul"...

Prin ani de muncă neobosită, cu decența și discreția care îl făceau pe Pablo Casals să spună „mo-

destia Clarei Haskil o întrece pe cea a unei violete", învingînd boala, singurătatea, prejudecata, invidia, răutatea, Clara Haskil a învins, a învins prin marea ei forță morală, deoarece arta ei, creația ei interpretativă a fost reflecția personalității ei morale, căci așa cum spunea M. Banzet într-un comentariu la Radio-Paris, „Valorile morale ale Clarei Haskil sînt acelea care animă interpretările ei".

Clara Haskil s-a născut la București, într-o modestă casă de pe str. Bravilor, la 7 ianuarie 1895. Mari creatori ai epocii, George Ștephănescu și D. G. Kiriac, își dau prima oară seama de talentul pianistei. Primele studii muzicale, Clara Haskil le face la Conservatorul din București.

Prin strădania lui Dinicu, Haskil obține bursa pentru a putea studia cu Richard Robert la Academia de muzică din Viena. Un critic bucureștean deschide suita miilor, zecilor de mii de cronici pe care i le-au închinat de-a lungul secolului, muzicienii și publiciștii lumii.

Haskil cîntă adeseori (pînă în 1938, ultimul an cînd apare la Ateneu) pentru publicul bucureștean, sub bagheta marilor noștri dirijori.

Strălucitoare succese dobîndește în concertele dirijate de George Georgescu. (Am găsit zilele acestea, la unul din membrii familiei Haskil, din București, o excepțională colecție de scrisori, printre care o emoționantă epistolă pe care George Georgescu o trimitea în iulie 1957, Clarei Haskil subliniind faptul „că orice român este mîndru de marile succese internaționale ale pianistei").

Minunate seri de muzică, în mari centre artistice ale lumii, le-a susținut Clara Haskil cu colaborarea lui Enescu, Lipatti, Silvestri, Celibidache.

„Cea mai puternică impresie pe care am simțit-o — își amintește Medeleine Lipatti, a fost aceea de la un concert de sonate pe care l-a dat Enescu împreună cu Clara, la Vevey. Se știe ce mare, ce incomparabilă colaboratoare era Clara pentru iluștrii săi parteneri... Cu Enescu nu era însă o colaborare pe plan muzical, era parcă același izvor viu care dădea viață muzicii". În repertoriul permanent al pianistei s-au aflat *Sonata în Re major, Suita pentru pian op. 10, Sonata pentru pian și vioară „în caracter popular românesc"* de George Enescu.

În nenumărate scrisori ale Clarei Haskil către familie, către prieteni, găsim cuvinte de prețuire pentru arta românească, regăsim bucuria cu care întîmpină fiecare reîntîlnire cu publicul românesc, cu Pămîntul țării, cu Bucureștiul natal.

Toți marii artiști români care au colaborat cu Clara Haskil, care au urmărit înverșunata și demna ei evoluție artistică, toți marii artiști români au avut cuvinte de stimă pentru Clara Haskil.

„Clara Haskil — scria Ionel Perlea aducînd pianistei un omagiu postum — a fost o pianistă desăvîrșită, o artistă care a atins culmile perfecțiunii și pentru care am nutrit o profundă admirație. Avea o tehnică excepțională și tușeul său era fermecător. Clara Haskil poseda acea însușire rară de a face ca pianul să capete expresivitatea vocii omenești.

Sub degetele sale, pianul nu mai răsuna în mod mecanic, prin ciocănele, coarde, pedale. Sunetul se transforma în mod magic și încîntător în cînt clar și cristalin, perlat, dezvăluind puritatea și poetica spiritualitate a sufletului său.

Interpretările Clarei Haskil, de o măiestrie inegalabilă, incomparabila sa artă pianistică, participarea la cele mai mari festivaluri, singură sau împreună cu cei mai mari interpreți și dirijori din lume, întreaga sa viață închinată muzicii au adus glorie țării ei".

„Patrie a lui George Enescu, a Clarei Haskil și a lui Dinu Lipatti, România, este o țară unde strălucesc interpreții".

Cu aceste cuvinte își începea cronicarul ziarului *Le Monde* reportajul dedicat Festivalului Internațional „George Enescu" din anul 1967.

Cu Pablo Casals la Prades, 1952

Istoria culturii cunoaște minunate exemple de adîncă și fructuoasă colaborare spirituală între artiști aparținînd aceleiași generații, legați prin formație și activitate, de aceleași idealuri... Și, indiscutabil, în acest sens, una dintre cele mai nobile și mai frumoase prietenii a fost cea dintre Clara Haskil și tînărul ei coleg Dinu Lipatti ; o prietenie a doi uriași artiști, prietenie a două mari personalități care au cunoscut calvarul celei mai copleșitoare suferințe, prietenia a doi oameni legați pe viață prin credința într-un singur zeu — muzica.

„Într-una din serile noastre muzicale — notează Clara Haskil în paginile *Memoriilor* — un tînăr timid mă întîmpină cu cuvintele : „V-am mai ascultat la București". Era Dinu Lipatti. Ce sinceră naturalețe, ce bunătate și generozitate aveam să descopăr la acest om superior... Din acest moment providențial, ne-am întîlnit aproape zilnic... În ceea ce privește artistul, cuvintele nu pot traduce intensa emoție, respectul profund pe care îl încerc în fața acestui muzician... El îți dădea impresia că se simte vinovat de a avea geniu...".

„Dragă Clara — îi scria la rîndul său Dinu Lipatti marii pianiste... Nu am cuvinte să-ți descriu cît de mult m-ai entuziasmat și m-ai emoționat cu Mozart-ul de ieri... Cu siguranță și cu o rară noblețe

ți-ai ținut discursul întotdeauna vibrant, niciodată indiferent ca și cum ai fi vorbit cu fiecare notă.

Știi că nu am obiceiul de a face complimente în special prietenilor... Ești o mare artistă și-ți mulțumesc pentru Mozart-ul dăruit...".

O corespondență consistentă — întinsă pe parcursul mai multor ani — vine să sublinieze căldura, generozitatea, frumusețea, altitudinea etică a acestei prietenii, conștiința idealului artistic comun.

„Acești doi înțelepți — scria Igor Markevitch — acești doi înțelepți erau doi copii. A-i compara nu are nimic artificial, căci ambii erau ceea ce numim un caracter mozartian... Ca și unii copii, pe care o glumă îi face să rîdă printre lacrimi, cerul le-a dat, pentru a-i proteja, tăria de a se ridica deasupra suferințelor. Aceasta era, fără îndoială, cauza pentru care cîntau atît de mult Mozart... Ei posedau, ca și el, capacitatea de a trece de la durere la bucurie, ca și cum acestea ar fi surori". Și subliniind valorile acestei prietenii, Madeleine Lipatti, declara în noiembrie 1965 : „Ar fi ridicol să pretindem că cei doi artiști ar fi avut caractere asemănătoare... Dar ce aveau comun era idealul să servească muzica, iar nu să se servească de ea.

Amîndoi erau umili în fața muzicii, iar conștiința lor în misiunea pe care o aveau era dusă pînă la extrem.

În sprijinul celor ce am afirmat, pot să vă spun că la fiecare concert al Clarei, Lipatti era emoționat, profund mișcat, entuziasmat. Nu contenea să repete că pianista era încarnarea însăși a muzicii și amintesc de aceleași cuvinte ale Clarei după concertele lui Dinu Lipatti.

Cu Charles Chaplin și Oona la Vevey, 1956.

Pe bună dreptate s-a spus că cei care vor pătrunde în substratul acestei prietenii, prietenie de unică forță și rodnică, vor reuși să înțeleagă însuși sensul noțiunii de prietenie".

La 7 decembrie 1960, în ziua în care avea loc accidentul din gara Bruxelles, Clara Haskil împlinea 65 de ani, ani ai unei impunătoare cariere.

„La modul general — nota undeva pianista — s-ar putea spune celor ce vor să facă o „carieră artistică", faptul că este o întreprindere dificilă... Trebuie să muncești mult, trebuie să începi de tînăr, dar mai trebuie să ai și noroc".

„Cariera — continua cu un alt prilej pianista —, cuvîntul acesta nu înseamnă decît un geamantan îngreunat de partituri muzicale, gări, săli de concerte, figuri ... unele aparținînd unor celebrități ca Ysaye, Enescu, Casals ... Cu aceștia făceam turnee. Dacă e adevărat că îmi apreciau jocul meu instrumental și-mi făceau complimente, mă căutau în zadar pe estrada de concert, alături de ei cînd sosea momentul ... să salutăm publicul.

Din culise, unde mă refugiam, zăream pe partenerul meu făcînd reverențe. Aveam o adevărată groază să intru în scenă, iar ca să pășesc prima pe podium mi se părea cu neputință"...

Cronicarii lumii au vorbit, în multe articole, despre această paralizantă timiditate a marii pianiste în comuniunea cu marile spirite ale muzicii veacului nostru (un cuvînt special trebuie să-l spunem despre prietenia cu Chaplin, marele actor, ce o socotea pe Haskil, alături de Einstein și Churchill, printre marile personalități pe care a avut fericirea să le cunoască), dar indiscutabil în această colaborare, Haskil a învățat muzica, s-a format ca artistă, și-a perfecționat măiestria, a avut cele mai înălțătoare bucurii...

Clara Haskil a învățat la Conservatorul din București, la Academia de Muzică din Viena, la Conservatorul din Paris.

În fapt însă, în afara lecțiilor cu Cortot (care nu a știut să prețuiască de la început uriașul ei talent, afirmîndu-și entuziasmul la tîrziul vieții), Haskil a fost eleva și partenera prețuită a tuturor marilor artiști cu care a avut prilejul să colaboreze la București sau Paris, la Roma, la Londra, Lausanne, Geneva, New York, Boston.

Trecînd în revistă numele acestor colaboratori ai artistei, trebuie să amintim înainte de toate faptul, (poate rar în istoria artei interpretative) că Haskil s-a bucurat de prețuirea tuturor marilor pianiști ai vremii noastre.

La începutul veacului, Paderewski și Busoni și-au mărturisit entuziasmul pentru personalitatea cîntului Clarei Haskil. W. Backhaus la rîndul său, își pleacă fruntea în fața artei cu care Haskil îl interpreta pe Beethoven.

Haskil a oferit iubitorilor de artă minunate seri de muzică în compania lui Geza Anda, Nikita Magaloff : „Pentru prietenii săi, — scria Nikita Maga-

loff, — Clara Haskil desfășura comori de gentilețe și energie... și îmi amintesc, de pildă, de adevărata campanie pe care a întreprins-o pentru a-l ajuta pe Lipatti, atunci cînd acesta a sosit în Elveția în 1943...

Stimulată de prietenia pe care i-o purta, Haskil, care dădea instinctiv înapoi în fața oricăror demersuri atunci cînd era vorba de propria ei carieră, n-a ezitat să facă pentru Lipatti, cu căldură și convingere, tot ceea ce îi putea deschide porțile..."

Haskil s-a bucurat de acordul pianiștilor dar, în același timp, muzicienii care au prețuit în cel mai înalt grad arta ei au fost dirijorii cu care a colaborat.

Cartea lui Jerôme Spycket aduce zeci de mărturii, din presa vremii, care atestă unanima dragoste a marilor dirijori, de la Leopold Stokowski la Herbert von Karajan, de la Igor Markevitch la Silvestri, Celibidache, Ionel Perlea, de la Charles Münch, Ferenc Fricsay la Carlo Zecchi, Roberto Benzi.

„Haskil — declara Leopold Stokowski încă în anii de la începutul veacului — cîntă cu multă căldură și putere de convingere. Are o priză extraordinară asupra publicului, care o ovaționează cu sinceritate. Sînt convins că talentul ei este superior celor mai mulți tineri artiști și că are cu siguranță deschis drumul unei cariere strălucitoare, mai ales că devotamentul său față de muzică este atît de fierbinte, încît se apropie de fanatism...". Iar Herbert von Karajan, semnatarul prefeței la cartea lui Jerôme Spycket, vorbind despre lungul și atît de durerosul drum al Clarei Haskil spre glorie, nota : „... Ascultînd-o cîntînd un concert de Mozart sau Beethoven, am încercat sentimentul că totul — tempi, nuanțe, frazare — este redat perfect și că este capabilă să realizeze cu dirijorul unui dialog de mare naturalețe... care-ți dădea cea mai mare bucurie acompaniind-o".

Între 1927 și 1940 Clara Haskil s-a stabilit la Paris. Aici dobîndește prietenia marilor spirite ale veacului... Aici cîntă cu Ysaye Sonatele de Beethoven... Aici se încheagă prietenia, pentru tot restul vieții, cu Pablo Casals — artistul cu care era apropiată prin aceeași concepție de viață, aceeași viziune asupra destinelor omului și artei...

Casals era pentru Haskil „cel mai emoționant artist pe care l-am ascultat vreodată și mă simt întotdeauna răvășită urmărindu-l".

Casals a înconjurat-o pe pianistă cu afecțiune, în anii grei ai războiului, înainte de a se putea refugia de pe coasta franceză în Elveția... Se revăd adeseori după război, se reîntîlnesc de multe ori la Prades și una din puținele clipe de bucurie ale pianistei se consumă în istorica localitate din Pirinei, cînd are posibilitatea să cînte alături de Casals, o pagină de Bach...

Adînc împlîntată în viața și muzica secolului XX, răspunzînd marilor comandamente ale artei interpretative contemporane, rostind un cuvînt original în pianistica veacului, Clara Haskil și-a îndeplinit menirea, cizelîndu-și necontenit arta, meditînd asupra tehnicii și stilului, afirmîndu-și în colocviile cu mari personalități ale vremii, opiniile asupra dezvoltării artei instrumentale, adaptîndu-și mereu repertoriul imperativelor timpului...

„Un artist — scria Clara Haskil — trebuie să-și dea seama că anumite opere sînt în afară de posibilitățile sale expresive. Poate să le admire în mod sincer, să le lucreze pentru el, în intimitate, dar trebuie să înțeleagă că ar fi o nebunie din partea sa să le înscrie în programele de concert. Un artist nu poate fi universal. Este cu neputință. Sînt opere care corespund naturii sale personale, mentalității sale, felului său de a simți, și va trebui să se rezume la acestea, chiar dacă în felul acesta va fi nevoit să-și restrîngă repertoriul".

„Pe de altă parte — nota criticul Aloys Moser — conștientă de puterile ei, Haskil s-a consacrat de preferință lucrărilor în care avea bucuria de a-și putea valorifica extraordinara subtilitate și impresionanta diversitate a tușeului".

Prin aceste virtuți, printr-un concept dominat de sobrietate și antivirtuozitate, Clara Haskil a realizat, printre altele, o perfectă identitate cu creațiile pe care le interpreta.

„Recitalul pianistei române Clara Haskil — scria cronicarul ziarului *Times* la 2 ianuarie 1947 — a fost salutat de cercurile artistice engleze ca un strălucit succes pentru arta românească. Numeroși muzicieni, scriitori, critici, exponenți ai vechii și tinerei generații, au venit să urmărească execuția pianistei care a încheiat o serie de șase recitaluri Scarlatti, considerate printre cele mai importante evenimente muzicale".

„Tălmăcirile Clarei Haskil — scria compozitorul și criticul Mihail Andricu — purtau într-adevăr pecetea concepțiilor definitive.

Ascultînd-o aveai impresia contactului direct cu marii clasici. Mesajul lor ne provenea în toată autenticitatea... În această autenticitate, autenticitate ce provenea de la un total respect al partiturii, găsim izvoarele marii puteri de convingere a artei lui Haskil...".

Discurile Clarei Haskil rămîn peste veacuri mărturii ale artei ei — prin aceste înregistrări putem înțelege astăzi adîncimea omagiului lui Michel Rossier... „Haskil a atins scopul suprem pe care-l urmărește orice artist : a da ce are mai bun din el în timpul vieții și să lase o urmă a frumuseții din care este alcătuită arta sa..."

Dincolo de orice predilecție pentru anumite zone stilistice, Haskil înțelege că principala datorie a unui artist este să deschidă ochii în fața secolului, în fața muzicii timpului... Haskil cîntă pe Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, dar înțelege totodată că publicul are nevoie și de compozitorii epocii sale și atunci asimilează, an de an, în repertoriul de concert, aproape toată literatura pianistică de semnificație a secolului nostru de la concertele de Rachmaninov, la sonatele lui Enescu și Bartók, la piesele lui Poulenc, Albeniz, Strawinski, la lucrările concertante ale lui De Falla și Hindemith...

„Armonia artistică și umană le regăsesc în cîntul, munca și viața ei — scria dirijorul Ferenc Fricsay... În toate privințele, Clara Haskil a fost o mare artistă și va rămîne un exemplu".

Documentar realizat de
Iosif Sava

Concertele simfonice ale Radioteleviziunii

ION BACIU — ANDREI AGOSTON

Parafrazînd vechiul adagiu latin, iată că nu numai cărțile, ci și compozițiile muzicale își au soarta lor ! Căci *Simfonia nr. 9* de Wilhelm Berger a trebuit să aștepte primele audiții ale *Simfoniilor nr. 10* și *11* înainte ca prima ei audiție să aibă loc într-un concert, sub bagheta dirijorului Ion Baciu. Datorită acestei împrejurări, lucrarea poate fi confruntată nu numai cu surorile ei mai vîrstnice, ci și cu cele mai tinere, compuse ulterior, ceea ce permite situarea ei, în raport cu ansamblul creației de acest gen a lui Wilhelm Berger, ca simfonia cu dramaturgia cea mai complexă, în care locul amplelor meditații lirice sau desfășurări epice este luat de o succesiune de „evenimente" muzicale cu caractere foarte variate. Concepută în trei părți (I. *Allegro, meditativo e calmo,* II. *Presto, veloce e limpido,* III. *Allegro, grandioso ma poetico),* care se execută fără întrerupere, *Simfonia nr. 9* se percepe ca o unică mare mișcare simfonică, pe parcursul căreia intervin cel puțin trei momente de culminație dinamică, antrenînd un masiv aparat orchestral, cu o numeroasă percuție și orgă mare. Început într-o ambianță vagă, nebuloasă, din care se desprind semnale de alămuri brusc întrerupte de o pauză generală, discursul muzical izbucnește dintr-odată într-un tremolo de timpani sprijinit de orgă și de plenul orchestrei. După o revenire la ambianța calmă, cu solo de flaut și o temă liniștită la coarde, mult dezvoltată, intervine un nou mare crescendo dinamic, cu întreaga percuție și cu acordurile grandioase ale orgii. În episodul următor, care intervine după un „subito piano", accentul cade pe diferitele instrumente de percuție (xilofon, clopote, celestă, timpani, tobă mică etc.), care pregătesc apariția celei de-a treia culminații sonore, cu caracter grandios. Concluzia simfoniei se desfășoară într-o atmosferă poetică de rezonanță pastorală : solo de corn englez, tremolo de clopote, temă lentă a viorilor pe fundalul ținut al coardelor grave, urmată de vibrafon, al cărui sunet se stinge treptat.

Varietatea episoadelor, potențată printr-o orchestrație policromă ce caracterizează în mod deosebit *Simfonia nr. 9*, a fost pusă în valoare cu claritate grație dirijorului Ion Baciu, analist meticulos al partiturilor, întotdeauna preocupat să asigure noilor creații românești optime condiții interpretative.

Calm, măsurat, ponderat chiar și în momentele de maximă învolburare, Ion Baciu dirijează fără crispări, degajat, obținînd totuși o mare diversitate de expresii și de nuanțe dinamice, așa cum a dovedit-o și în poemul simfonic *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss, căruia i-a impregnat o lejeritate ritmică și o notă de umor perfect adecvate versatilității personajului inspirator.

În *Concertul nr. 3 pentru vioară și orchestră în Sol major, KV 216* de Mozart, a cărui construcție pare a fi o genială improvizație, Andrei Agoston a confirmat calitățile sale de violonist mozartian, constatate cu numeroase prilejuri anterioare. Cu deosebire în *Adagio,* el și-a valorificat sunetul nobil, frazarea firească, gîndirea muzicală precis ordonată, pentru ca în părțile extreme să rezolve dificilele tranziții între episoade cu eleganță și cu acea elasticitate indispensabilă unei interpretări stilistice autentice a concertelor de vioară de Mozart.

MICHEL ROCHAT — ILINCA DUMITRESCU

Cunoscut publicului bucureștean din aparițiile sale anterioare, dirijorul elvețian Michel Rochat — profesor și director al Conservatorului din Lausanne — și-a început concertul cu o remarcabilă versiune interpretativă a *Rapsodiei române nr. 2 în Re major* de George Enescu, căreia i-a intuit caracterul baladesc și lirismul delicat. Atenția cu care Michel Rochat a studiat partitura enesciană a reieșit cu deosebire în evidență în secțiunea concluzivă, în care cele trei teme suprapuse au fost clar individualizate, atît prin caracterul lor specific, cît și prin linia melodică propriu-zisă a fiecăreia, precis perceptibilă în ansamblul simfonic. Excelente, solourile de corn englez, violă și flaut.

Într-o lucrare romantică de amplă respirație ca *Simfonia nr. 5 în mi minor* de Ceaikovski, Michel Rochat a știut apoi să evite emfaza și grandilocvența pe tot parcursul, pînă și în triumfala Codă, realizată „a tempo", a antrenat orchestra într-o execuție viguroasă, fără a valorifica totuși, în primul *Allegro,* întreaga bogăție expresivă inclusă virtual în partitură, iar în *Andante cantabile* lirismul atît de specific al temelor ceaikovskiene.

Solista serii a fost Ilinca Dumitrescu în *Concertul nr. 4 pentru pian și orchestră în Sol major* de Beethoven, una din capodoperele creației pianistice concertante beethoveniene, în care rolul conducător revine orchestrei, solistul „luînd cuvîntul" rareori în numele său propriu, cu excepția sublimului *Andante con moto.* Am apreciat de aceea, cu atît mai mult, claritatea cu care Ilinca Dumitrescu și-a conceput interpretarea. Astfel, în primul *Allegro,* ea a pus accentul pe precizia pasajelor decorative (ornamentații, arpegii, triluri, game etc.), pe care le-a realizat cu delicatețe, cu un tușeu fin, rezervîndu-și demonstrația calităților de virtuozitate tehnică pentru ca-

denţa originală a lui Beethoven, extrem de rar cîntată tocmai din cauza marilor sale dificultăţi de execuţie. În *Andante con moto*, Ilinca Dumitrescu a ştiut să plaseze pianul solist pe primul plan al atenţiei : a cîntat sobru, echilibrat, dar cu o mare forţă expresivă, pe fundalul unui acompaniament discret al coardelor. În *Rondo*-ul final, ea s-a încadrat în atmosfera generală străbătută de vitalitate, frazînd cu sensibilitate, dar totodată cu o deplină siguranţă. Două „bis"-uri, din Scarlatti şi Chopin, au demonstrat diversitatea preocupărilor repertoriale ale pianistei, dominate de grija pentru calitatea sunetului şi pentru precizia impecabilă a execuţiei.

EMANUEL ELENESCU — VLADIMIR KRPAN, ELENA GANŢOLEA

Programul dirijat de Emanuel Elenescu a reprezentat aproape un „concert de concerte", căci a avut doi solişti în lucrări concertante diferite.

Cu mult interes l-am urmărit pe Vladimir Krpan, unul din principalii pianişti actuali ai Iugoslaviei, fost discipol al lui Carlo Zecchi şi absolvent al Academiei „Santa Cecilia" din Roma, în prezent profesor la Academiile de muzică din Zagreb şi Skopje. În *Concertul nr. 5 pentru pian şi orchestră în Mi bemol major* de Beethoven, el a tranşat dilema tuturor interpreţilor „Imperialului" — clasic sau romantic ? — optînd hotărît în favoarea clasicismului. Înzestrat cu o tehnică solidă, cu forţă şi velocitate, Krpan a parcurs cele două părţi rapide extreme cu o probitate demnă de toate elogiile, păstrînd în *Adagio* o rezervă expresivă care nu a exclus interiorizarea.

În aceeaşi seară, Elena Ganţolea a reapărut pe podiumul Radioteleviziunii în *Concertul pentru harpă şi orchestră* de Paul Constantinescu, pe care l-a mai interpretat anterior cu alte prilejuri. Mai mult ca oricînd, ea s-a identificat cu dificila partitură solistică, pe care a parcurs-o cu o dezinvoltură exemplară, incluzînd şi spiritualul *Rondo* final şi o cadenţă de mare virtuozitate, după ce în inspirata parte mediană a înconjurat tema doinită din orchestră cu figuraţiile ornamentale ale harpei.

În ambele lucrări concertante, Emanuel Elenescu a asigurat un acompaniament de mare exactitate ritmică, a fost receptiv la concepţiile soliştilor, cu care a colaborat îndeaproape. În general, Emanuel Elenescu a apărut mai expresiv ca de obicei, foarte variat ca gestică şi indicaţii, foarte precis şi totodată suplu, calităţi remarcate în mod deosebit şi în cele două lucrări simfonice prezentate în deschiderea şi închiderea programului : uvertura *Egmont* de Beethoven, străbătută de suflu eroic, de forţă dramatică, şi poemul *Preludiile* de Liszt, căruia a ştiut să-i restituie unitatea, bogăţia poetică, eroismul sănătos şi comunicativ.

PAUL POPESCU — VICTOR ERESKO

Concertul dirijat de Paul Popescu a cuprins, în cele trei lucrări ale programului, tot atîtea puncte de atracţie, datorită fie noutăţilor şi valorii intrinseci a creaţiilor, fie nivelului înalt al interpretării.

Pentru început, în primă audiţie, *Simfonia nr. 5, op. 26* de Pascal Bentoiu, scrisă în 1979, în plină desfăşurare a ceea ce autorul însuşi denumeşte „a treia perioadă" a creaţiei sale, perioadă dominată de mari lucrări simfonice, în special de simfonii. Într-adevăr, după ce Bentoiu a dat la iveală prima sa simfonie în 1965, el a reînceput să se ocupe intens de acest gen din 1974, scriind la relativ scurte intervale simfoniile sale nr. 2 (1974), 3 (1976), 4 (1978) şi 5 (1979). Remarcabilă, în aceste lucrări, este înainte de orice, tendinţa compozitorului de a crea forme absolut originale, evidentă şi în noua sa simfonie, pe care a conceput-o într-o unică mişcare, propunîndu-şi totodată o temă tehnică aparte : pornind de la sunetul *la* central intonat de oboiul solo şi încheind tot pe un *la*, însă grav, la pedalierul orgii, discursul muzical cuprinde treptat întreaga orchestră, trecînd totodată în revistă diversele etape prin care a trecut gîndirea componistică în evoluţia sa istorică, din Evul Mediu pînă în contemporaneitate. Pe de altă parte, Bentoiu experimentează aci şi un tip aparte de orchestră simfonică, din care elimină total percuţia şi unele coarde grave (violele şi violoncelii, cu excepţia unui singur violoncel solist), rezumîndu-se aşadar exclusiv la grupe de viori şi contrabaşi, un violoncel, suflători de lemn (cîte 4 flauţi, inclusiv piccolo şi flaut alto, 4 oboi, inclusiv corn englez, 4 clarineţi, inclusiv basclarinet şi 4 fagoţi, inclusiv contrafagot), alămuri (6 corni, 4 trompete, 4 tromboni, 1 tubă) şi orga mare. Această tendinţă se înscrie de asemenea pe linia preocupărilor sale din ultimii ani, dacă avem în vedere că în *Simfonia nr. 4* Bentoiu a renunţat total la instrumentele de suflat.

După *la*-ul iniţial al oboiului, urmat de un solo care evocă epoca monodiei, trecerea succesivă la eterofonie, diafonie şi polifonie este marcată prin aportul unor instrumente soliste sau în grupuri mici (oboi, clarinet, flaut, vioară, violoncel, contrabas, trompetă cu surdină etc.), pînă cînd intrarea grupului complet al celor 16 lemne şi al viorilor, apoi al celor 14 alămuri, prefigurează apariţia acordului perfect, realizat prin suprapunerea orgii şi a contrabaşilor peste întregul aparat orchestral. De aci înainte, firul gîndirii compozitorului urmează mai departe evoluţia artei muzicale, trecînd prin armonia cromatică, politonalism, atonalism, serialism, pînă ce revenirea la acel *la* iniţial marchează închiderea ciclului. Ideea este fără îndoială plină de originalitate, demonstrînd o dată mai mult deschiderea lui Pascal Bentoiu spre construcţii simfonice neobişnuite, care părăsesc tiparele tradiţionale, spre a se angaja pe căi noi, nebătute.

Victor Eresko, reprezentant de frunte al noii generaţii de pianişti sovietici, pe care l-am ascultat în 1977 interpretînd tot cu acompaniamentul Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii *Concertul nr. 3 în re minor* de Rachmaninov, a reapărut în studioul din strada Nuferilor tot cu o lucrare concertantă rachmaninoviană, *Rapsodia pe o temă de Paganini pentru pian şi orchestră*, după ce cu o seară înainte ne-a oferit în recitalul de la Ateneul Român o strălucită interpretare a *Variaţiunilor pe o temă de Corelli* de acelaşi compozitor. S-a adeverit astfel de-

claraţia Margueritei Long, care spunea despre Victor Eresko în 1963, cînd obţinea, la 20 de ani, premiul I al concursului internaţional de la Paris purtînd numele marei pianiste şi profesoare franceze : „Întrevăd în el un Rachmaninov". În *Rapsodia pe o temă de Paganini*, el a recurs la frazări subtile, la mari rafinamente ale nuanţelor, îmbinate cu o tehnică transcendentă, datorită căreia a rezolvat fără efort aparent şiruri de octave în succesiuni fulgerătoare. Ca şi în 1977, ne-a oferit o interpretare predominant lirică, dar cu impresionante explozii în forţă.

În concluzia serii, Paul Popescu a realizat o versiune interpretativă originală a *Simfoniei în re minor* de César Franck, bazată pe contraste puternice între secvenţele rapide şi cele lente, între pasajele în *pianissimo* şi cele în *fortissimo*, ceea ce a împrumutat simfoniei un caracter teatral nu lipsit de forţă de convingere în cele două părţi extreme, dintre care ultima a fost în plus şi dominată de o impresionantă forţă vitală.

Edgar Elian

CORNELIU DAN GEORGESCU SIMFONIA I „ARMONII SIMPLE"

Joi seara (11 decembrie 1980), concertul simfonic de la Radioteleviziune ne-a propus prima audiţie a lucrării *Simfonia I („Armonii Simple")* a lui Corneliu Dan Georgescu, prilej să medităm din nou asupra modului nu tocmai fericit şi organizat în care se realizează primele audiţii de lucrări româneşti. Nu se poate nega faptul că s-au făcut paşi importanţi în această direcţie, cu mici excepţii lucrările româneşti contemporane cunosc destul de rapid sala de concert şi reacţia publicului şi a criticii. Totuşi prima audiţie a piesei lui Corneliu Dan Georgescu ne-a reactualizat din nou problema datei la care se produce această primă audiţie, lucru foarte important atît pentru compozitor cît şi pentru public : pentru compozitor, pentru că se poate verifica sonor cît mai repede, putînd trage preţioase concluzii pentru ideile şi drumurile sale viitoare, pentru public fiindcă poate avea o imagine mai exactă asupra componisticii româneşti în general şi a fiecărui creator în special. Iată deci că am aşteptat mai bine de cinci ani această primă audiţie, aspectul respectiv, fără să fie decisiv, este totuşi important fiindcă lucrarea Simfonia I nu-l mai reprezintă exact pe compozitorul de astăzi, intrat deja în faza maturităţii creatoare, ci pe încă tînărul Corneliu Dan Georgescu aflat la finele unei prime şi importante faze de creaţie. Sigur, aceste consideraţii nu afectează cu nimic valoarea absolută a lucrării, totuşi de ce să nu fim sinceri, am fi preferat să ascultăm lucrarea respectivă cu cîţiva ani în urmă.

Personalitatea creatoare a lui Corneliu Dan Georgescu (după cum spuneam, compozitor abia intrat în faza maturităţii) s-a definit destul de rapid în bogatul peisaj al culturii muzicale româneşti prin trăsături distincte, originale. Ele sînt prezente şi în Simfonia I dedicată pictorului Ion Ţuculescu, lucrare construită muzical din linii precise, nervoase aş spune, însă frumos susţinute de o coloristică armonică şi orchestrală extrem de plastică. Apelînd cu consecvenţă la elementele folclorice (privite în esenţa lor structurală şi mai puţin în latura lor decorativă, artizanală) compozitorul creează o muzică de fond, o structură armonică stabilă, *simplă* dar eficientă pe care desenează planuri melodice capricioase, efemere. Astfel discursul muzical capătă greutate, un fond precis pe care se brodează desenul melodic de care aminteam. Ideea de simfonie în acest caz nu este deloc cea tradiţională — clasică, ea este mai aproape de ideea simfoniei privită ca o formă muzicală ce se naşte prin adunarea mai multor executanţi instrumentali, care cîntă împreună. Structurată în trei părţi *(Preludiu, Simfonia, Postludiu)* lucrarea se centrează în permanenţă pe ideea de isoane (gîndite diferit, fie ca sunete individuale, în diverse registre, fie ca acorduri, de cele mai multe ori simple şi clare), isoane tulburate de lianele melodice ce se încolăcesc imprevizibil pe trunchiurile armonice stabile, puternice. Căutînd să extragă esenţa ideatică a picturii lui Ţuculescu (pe care compozitorul încearcă să o definească astfel : „ea sugerează faptul că liniştea include în ea orice nelinişte, că orice conflict conduce la echilibru, orice agitaţie îşi găseşte o formă proprie de armonie în sensul de asimilare la nivel superior"), Corneliu Dan Georgescu reuşeşte o muzică de evidentă calitate, situată la un remarcabil nivel de măiestrie sonoră. Prestaţia orchestrei simfonice a Radioteleviziunii (condusă de Liviu Ionescu) s-a încadrat în normele obişnuitului, totul sugerînd o execuţie muzicală corectă, cu un aport corespunzător al întregii formaţii şi al dirijorului.

Dan Buciu

CONCERT OMAGIAL DINU LIPATTI

Printre manifestările ce amintesc 30 de ani ce au trecut de la dispariţia celui care *este* Dinu Lipatti, se înscrie şi concertul omagial care în seara zilei de 8 decembrie, în sala „George Enescu" a Conservatorului bucureştean a alăturat în programul său pagini camerale semnate de marele muzician român. Pianist de geniu şi compozitor, maestru în interpretarea lui Bach şi Chopin — şi nu numai a acestora — Dinu Lipatti şi-a depănat firul prea scurt al vieţii sub crezul muzicii, între clapele pianului şi coala cu portative. Pe instrumentistul Dinu Lipatti, marele Alfred Cortot îl considera desăvîrşit. Iar despre compozitorul Dinu Lipatti, maestrul George Enescu spunea : „...cîntam cu plăcere, şi cu nădejdea, cu dorinţa vie ca ţara mea să afle în Lipatti un poet demn de ea, capabil să-i cînte elanul infinit, privelиştile şi restriştea...".

Au fost interpretate : *Sonata pentru vioară şi pian* (1933) — lect. Cornelia Bronzetti, asist. Şerban Soreanu, *Dans românesc nr. 3 pentru două piane* (1945) — studentele Carmen Mihalache şi Camelia Cojocaru (an. III), *Sonatina pentru mîna stîngă* (1941) — stud. Daniela Crăciun (an. IV), laureată a Concursului DINU LIPATTI, şi *Trei sonate de Scarlatti*

transcrise pentru cvintet de suflători (1939) — Cvintetul „Pentagrama". Impresionantă, sensibilă şi concentrată în esenţe, prezentarea compozitorului Theodor Grigoriu a creat dintru început atmosfera, în acelaşi timp caldă şi de sărbătoare, a evenimentului, închinat „acestui dăruit de zei cu toate harurile", celui care „...ne-a lăsat eternitatea caldă a faptelor sale de compozitor de geniu !".

Cristina Sîrbu

GEORGE THYMIS — VALENTIN GHEORGHIU

Binecunoscut publicului nostru, dirijorul grec George Thymis a fost din nou oaspetele Filarmonicii „George Enescu", propunîndu-ne un program dens, interesant alcătuit şi impecabil realizat.

Pentru început, *Uvertura tragică op. 81* de Brahms. George Thymis a urmărit cu fervoare sensurile muzicii, construind pasionant edificiul sonor într-o atmosferă de permanentă extragere a „spiritului" prin respectarea „literei" textului brahmsian.

Concertul pentru pian şi orchestră în re minor, K. V. 466 de Mozart a prelungit în sala Ateneului răscolitoarele, dureroasele întrebări ale *Uverturii tragice.*

Către sfîrşit, în *Rondo*-ul final, zările se înseninează, pianul şi orchestra afirmînd robusteţea unor sentimente cuceritoare în veşmîntul lor ritmico-melodic.

Valentin Gheorghiu ne-a oferit o versiune de nobilă interiorizare a discursului mozartian. Căldura pură a cîntului său s-a răspîndit cu generozitate, însufleţind sensurile meditaţiei poetice a partiturii.

Reluată, la cererea publicului, partea a doua a Concertului — *Romanza* — a sunat cu neistovită prospeţime, Valentin Gheorghiu demonstrîndu-ne că realele personalităţi artistice ocolesc auto-pastişa, şablonul — chiar dacă este aplicat perfecţiunii — momentul interpretativ constituindu-se totdeauna într-un irepetabil act de creaţie.

Partea a doua a concertului ne-a oferit o versiune de mare frumuseţe şi echilibru a *Simfoniei a VII-a în do diez minor, op. 131* de Prokofiev.

Am remarcat acea tensiune dirijorală, comunicativitatea gestului, capacitatea de a cuceri cu uşurinţă liniile de forţă ale orchestrei, lirismul de ales rafinament (în partea a III-a, *Andante espressivo),* vitalitatea irezistibilă (în finalul *Vivace)* datorită cărora această simfonie a cucerit publicul fără rezerve.

Anca Rîpeanu

RECITAL DE PIAN GABRIEL AMIRAŞ

Pentru obişnuiţii sălilor de concert ca şi pentru publicul larg, recitalul pianistului Gabriel Amiraş, alcătuit în exclusivitate din lucrări de Robert Schumann a reprezentat un eveniment deosebit. Acest recital a avut un caracter omagial cu ocazia împlinirii celor 170 de ani de la naşterea compozitorului.

În faţa unui afiş ce anunţă o seară Schumann devii sceptic căci nimic nu este mai fastidios decît un recital cu lucrări cunoscute împotmolite în banalitate, iar depăşirea liniei medii reprezintă o excepţie. O asemenea excepţie a fost însă seara oferită de Gabriel Amiraş.

Personalitate artistică de mare autenticitate, G. Amiraş a păstrat, în pofida unei experienţe concertistice şi didactice bogate şi a unei cunoaşteri profunde a materialului muzical, o prospeţime şi o sinceritate dăruite doar adevăraţilor poeţi. Nu există în cîntul său momente de uzură rutinieră, de rezolvare mecanică, totul răspunde unei necesităţi interioare, cenzurate însă de o remarcabilă inteligenţă muzicală, de o stăpînire de sine şi o putere de concentrare ce îi deschid calea către esenţa muzicii.

Schumann, în interpretarea lui G. Amiraş, a sunat firesc, cu tranziţii bruşte de la melancolie la exaltare, eliberat de efecte şi artificii specifice unor interpretări. Există în execuţia sa o anumită rigoare, o căutare a adevărului, o încercare de identificare cu compozitorul, ce transformă interpretarea în creaţie.

Programul a fost alcătuit din trei piese de o mare dificultate, trei „Monumente" ale creaţiei pianistice a secolului al XIX-lea, *Sonata nr. 2 în sol minor, Piese fantezii op. 111, Sonata în fa diez minor* ce demonstrează intenţia pianistului de a reliefa unele dintre aspectele creaţiei schumanniene (desfăşurări de largă respiraţie melodică alcătuite din secţiuni ce îşi au propria lor viaţă, incluzîndu-se în macrostructura lucrării).

Recitalul a debutat cu *Sonata în sol minor.* Gabriel Amiraş a pus în lumină rafinamentul construcţiei armonice, bogăţia ţesăturilor polifonice (P II), alternanţa contrastelor.

Al doilea moment al serii l-au reprezentat *Piesele Fantezii op. 111,* creaţii de maturitate ale compozitorului.

Recitalul s-a încheiat cu o impresionantă „simfonie" a pianului, *Sonata în fa diez minor* ce cucereşte publicul prin sobrietatea, prin echilibrul, armonia şi varietatea de culori timbrale ale discursului muzical.

Îmbinînd măiestria tehnică cu profunzimea sentimentului, poezia cu asceza, rafinamentul cu naturaleţea, Gabriel Amiraş ne-a oferit o tălmăcire deosebită a muzicii lui Robert Schumann în toată bogăţia şi plenitudinea ei.

Irina Hasnaş

RECITAL DE PIAN VICTOR ERESKO

Revenind constant la noi în ţară, pianistul sovietic Victor Eresko s-a arătat şi de astă dată, în recitalul de la Ateneu — un recital ciclopic ce a cuprins *Variaţiuni pe o temă de Corelli* de Rachmaninov, patru piese de Scriabin şi cele două caiete de *Studii* de Chopin, o personalitate adevărată, cutezătoare. Marca sa distinctivă ar sta în aceea că riscă foarte mult şi cîştigă adesea. Este dominat de

intelect, căutare a noului, originalitate, inconfort. În acest context, realizările depline capătă un relief deosebit. Mă gîndesc la *Variațiunile* de Rachmaninov, cu care s-a deschis recitalul, și la totalitatea biss-urilor, acordate cu eleganță. De altfel, Eresko se simte foarte bine în piesele scurte, monoideatice, pe care le domină cu concentrare prealabilă, dintr-o suflare, dăruindu-se din plin în fugitiva lor strălucire. În totul, este cuceritor prin lipsă de afectare, naturalețe (poate uneori prea „voită") și chiar reușitele parțiale capătă astfel un farmec, o apropiere aparte.

Așa a fost cazul *Studiilor* de Chopin, citite cu ostentație altfel decît se obișnuiește. Nu mai trebuie demonstrat astăzi că virtuozitatea este aici doar cortina transparentă în fața marii calități expresive, dar parcă Eresko nici n-a băgat de seamă că sînt foarte dificile, că uneori presupun o retorică elocventă, o trăire subliniată. La el, sînt piese intime, jocuri în registru cameral, tente și arabescuri satisfăcătoare în sine. Au răsărit astfel, dintre des parcursele file, voci, armonii pe care nu le știam acolo. Sigur că unele pagini au fost sacrificate, tocmai acelea în care discursul se sprijină pe amploare dramatică și rostire patetică — nr. 12 din op. 10, nr. 11 din op. 25. Altele s-au raliat fără rezistență viziunii lui Eresko — *Studiul „pe clape negre"*, cel în *do diez minor* din *op. 10*, cel în *Re bemol major* din *op. 25*. Între aceste extreme, celelalte studii relevau mai ales căutări și, adesea, cuceriri uimitoare, în această versiune de lirism și transparență.

Bineînțeles, muzica nu înseamnă numai naturalețe. Ea presupune și un decupaj al punctelor minime și maxime, o ierarhizare prealabilă a efectelor, așa cum Eresko a făcut în Rachmaninov. De altfel, și naturaleța sa din Chopin era foarte premeditată, reprezentînd o concepție și nu o realizare la nivelul pornirii imediate. Firescul primează chiar și asupra finisării tehnice, pentru a nu interpune pe profesionistul virtuoz între muzică și ascultător (deși uneori tocmai de acest personaj are nevoie muzica pentru a o rosti). Eresko cîntă uneori ca pentru sine, investigînd partitura, tentîndu-i limitele. Scenariul se exercită însă în compunerea programului — unde lipsa de afectare a *Studiilor* își avea locul ei, cu grijă anvizajat, între Rachmaninov și Prokofiev din biss.

Și apoi, chiar pentru Chopin, restrîngerea ariei registrului expresiv îl face pe ascultător sensibil la nuanțe a căror finețe le-ar face altfel neobservabile. O pătrundere, deci, în microcosmosul muzicii chopiniene, în special în ceea ce ține de timbre și de relația timbru-armonie, în care marele compozitor a fost cu adevărat un vizionar. Pînă și în Rachmaninov, o anumită melismatică aliată cu culoarea anticipa, acum, creația pentru pian din deceniile 5—6 ale secolului nostru.

În fine, naturaleța lui Eresko mai triumfă și în domeniul agogicii. El are un rubato foarte personal în care se simte bine și care face audiția în permanență captivantă, fără afectare și necuviință față de partitură. Cîntul său este „firesc imprevizibil" și „logic improvizat". Victor Eresko este un pianist reflexiv cu masca liricului, un reflexiv a cărui capitală grijă este să șteargă în mod abil din percepția publicului chiar propria-i virtuozitate și volițiune.

BRAHMS — DE LA DUO LA SEXTET

Brahms este fără îndoială un compozitor în vogă. De la interpretările de referință ale marilor soliști și dirijori, pînă la pastișele ce-i reînvie sonoritatea prin partiturile compozitorilor așa-zișI neoromantici, tot mai des referirea la Brahms este o condiție prealabilă. Găsim aici probabil o atracție pentru frumoasa indecizie a acestei muzici, pentru meditația sa adînc rezonantă într-o construcție a entuziasmului nostalgic, pentru trăirea intensă dar voalată de sentimentul de sfîrșit de secol, din paginile brahmsiene. Pe de altă parte, nu-i mai puțin adevărat că muzica sa de cameră, în special ansamblurile mai mari, în mai mică măsură sonatele, extrem de dificilă ca exactitate chiar, nu mai vorbim de tonul și expresia ei particulară, este mai puțin frecventată, și prin aceasta mai tentantă pentru cei tineri, la vîrsta la care fac muzică de cameră de performanță și nu de recreere. Este secretul motivației dar și al izbînzilor pe care le-a înregistrat ciclul „Brahms — de la duo la sextet", inițiat de Petre și Andrei Csaba, de violistul Vasile Ioan și pianistul Petru Grossman, nucleul stabil al acestui serial cameral. Lor li s-a adăugat, pentru cea de a treia seară a ciclului, cvartetul „Philharmonia", formație de referință, ca altitudine și constanță, în interpretarea românească de gen.

În *Trio-ul în Do major*, cu care s-a deschis programul, frații Csaba și Petru Grossman ne-au arătat de la început timbrul, „glanțul" ansamblurilor de clasă. Unitatea de frază, de agogică, asimilarea stilului brahmsian ca sonoritate, tempo, tehnică a desfășurării vocilor, fizionomia fin studiată a curbebelor dinamice, unisonul intenționat și stratificarea planurilor au fost criteriile după care am clasificat această interpretare ca una dintre cele cu adevărat remarcabile ale ultimelor stagiuni de cameră. Și, la sfîrșit de program, *Sextetul în Si bemol major*, lucare vastă și pretențioasă, o ambiție de tinereță a marelui compozitor, a avut proporția perfect cîntărită între întreg și detaliu, unde arhitectura descifrată și canonizată în grup era deplin resimțită de fiecare component, armonia globală dizolvînd frumos, colorîndu-se, contribuțiile individuale pregnante, personalizante. Aș evidenția aici, în primul rînd, variațiunile deosebit de pretențioase ale părții lente.

Între cele două ansambluri, senin-meditativa *Sonată în La major pentru vioară și pian*, în care partenerii s-au aflat cu prisosință la înălțimea unui opus de referință, cu o impozantă discografie de celebrități. Petre Csaba a asimilat intelectual tot scenariul interior al muzicii brahmsiene și deține toate mijloacele violonistice pentru a-l transmite. Petru Grossman, despre ale cărui calități ca partener de duo am mai avut ocazia să vorbim, are simțul gravității actului interpretativ, își asumă o evidentă responsabilitate a frumosului muzicii.

Costin Cazaban

OMAGIU LUI DAN IORDĂCHESCU

Dan Iordăchescu a aniversat 30 de ani de carieră și 50 de ani de viață...

Dan Iordăchescu, baritonul care și-a început drumul artistic într-un cor școlar și a ajuns pe podiumul Scalei și al marilor teatre ale celor 5 continente.

Dan Iordăchescu, elevul lui Stroescu, Lotte Schöne, Paumgartner, Serafim...

Dan Iordăchescu, baritonul care a colaborat cu Monserat-Caballé, Mirella Freni, Gundula Ianovitz, Renata Scotto, Mario del Monaco, Luciano Pavarotti, Lorin Maazel, Mollinari-Pradelli, Constantin Silvestri, Zubin Mehta, Erich Leinsdorf, Ricardo Mutti...

Dan Iordăchescu, cîntărețul care a cîștigat în anii 53—65, a cîștigat prin talent și prin strategie artistică — mari concursuri internaționale ; a fost învingător la București, la Varșovia, la Geneva, la Salzburg, la concursul Haydn-Schubert de la Viena, la s'Hertogenbosh...

Dan Iordăchescu despre care au scris toți marii cronicari ai lumii, despre care un ziar ca *Salzburger Nachrichten* nota că „prin Dan Iordăchescu muzica lui Mozart nu mai trece pe la Salzburg ci pe la București...".

Dan Iordăchescu, care a știut că nu poți fi un mare cîntăreț de lieduri fără a fi un mare cîntăreț de operă și nu poți fi un mare cîntăreț de operă, fără a fi un mare cîntăreț de lieduri...

Dan Iordăchescu, care a cîntat mii de pagini ale literaturii vocale de la Machault și Monteverdi, la Enescu, la Stravinski...

Dan Iordăchescu, cel care a știut că supremul legămînt al unui artist este cel făcut cu pămîntul pe care te-ai născut...

Dan Iordăchescu, artistul cu care se lucrează uneori greu, care mai întîrzie la o repetiție, care e plin de capricii, dar care e unul din marile nume pe care l-a dat Opera Română în acest veac, chiar dacă a părăsit-o mult mai devreme decît era necesar.

Dan Iordăchescu, a cărui supremă virtute — virtute ce, normal, îl detașează în cîmp artistic, rămîne intelectualitatea, intelectualitate care i-a dat știința mînuirii glasului, arta stăpînirii stilurilor, puterea de a seduce ascultătorii.

Dan Iordăchescu care își trage izvoarele din pămîntul plin de haruri al Moldovei, al Iașului, din clasele uneia din cele mai de seamă școli a acestei țări — *Național*ul Iașului.

Îl știu, îl urmăresc, îl admir de 35 de ani... din anii de după război... Privesc cu jind în clasa în care stăteau în aceeași bancă Dan Iordăchescu și Octavian Cottescu. Cîntam în ansamblurile școlii, și un geniu pedagogic ca Ghiță Carp a fost primul care a semnalat lumii unicul talent al lui Dan Iordăchescu.

Aici în liceul acesta în care dascăli de prestigiu, demni de o școală centenară, ne învățau nu numai științele dar ne făceau să înțelegem că nu poate exista sănătate și suflet fără artă, fără muzică, care turnau în noi vocația dăruirii, comunicării umane, puterea de a trece peste toate impedimentele vieții, aici în liceul acesta s-a format intelectualitatea lui Dan Iordăchescu, retorica sa, toate laturile înțelepciunii sale...

L-am întîlnit mai tîrziu mereu, l-am privit, l-am auzit îndelung... la noi, peste hotare. L-am văzut cîntînd, glumind, enervîndu-se, bucurîndu-se, ridicîndu-se indignat împotriva grăbiților, invidioșilor, celor fără de har. L-am văzut fericind săli prin cîntul său...

În urmă cu un an, în drum cu colectivul Filarmonicii spre China, l-am văzut sorbind o noapte zborul peste crestele Himalaiei... Cu ani în urmă, l-am urmărit la Roma înconjurat de admiratori. Acum cîteva luni am petrecut cîteva zile în casa sa, descifrînd împreună muzici prerenascentiste...

Îmi amintesc mereu despre una din cele mai emoționante seri muzicale pe care le-am trăit : concertul de lieduri Dan Iordăchescu — Dan Grigore de la ultimul Festival Internațional „George Enescu".

Dan Iordăchescu — cum scriau ziarele din ultimele trei decenii, „Orfeo Ideale", „Ein Meister des Liedes", „L'égal des Souzay, des Giaurov, des Christoff" — „a fine musician", „Il sorprendente baritono Iordăchescu" — Iordăchescu este al nostru, al sălilor noastre de concert. La începutul anului a fost în America... În decembrie începe un turneu în centre muzicale din Extremul Orient, dar Dan Iordăchescu e permanent al nostru, este alături de bucuriile, problemele, așteptările noastre.

Să ne plecăm fruntea în fața artei sale, să ne dorim să ascultăm meru la Ateneu și la Opera Română talente, puteri, chemări ca ale lui Dan Iordăchescu.

Iosif Sava

MUSICA ANTIQUA

O reală surpriză ne-a oferit-o, în zilele sărbătorii muzicii din Sfîntu Gheorghe — cu atît mai mult cu cît manifestarea nu era inclusă în program — directorul Galeriei de artă Baasz Imre. O dimineață emoționantă în ambianța blockflöte-urilor și tablourilor în care formația clujeană *Musica Antiqua* a recreat o lume a frumuseții renascentiste atît de puțin cunoscută dar de o splendoare ce poate fi impietată de cuvinte, rămînînd doar șansa audiției. Noi am avut-o.

Musica Antiqua abordează un program ce cuprinde lucrări de compozitori ai secolelor XIV—XVII. Savoarea, spumosul sonor — dacă pot spune astfel — se îmbină între realul calm pe care blockflöte-urile, lăuta, viola da gamba, percuția și vocea transformă sala de concert în acele seri de muzică practicată acasă, acolo unde s-au născut poate sute de compozitori pe parcursul multor veacuri, pe care azi îi știm sau îi numim simplu — anonimi.

Majo Zoltan, conducătorul acestei de excepție formații camerale, *Havaletz Gyula, Simon Gabor, Vasile Ciocan, Ronai Borbala, Musznaki Magda, Valentin Fărcaș* și *Nagy Sándor* au ajuns, într-un relativ anonimat (nici în București nu au avut vreun concert !), la o perfecțiune pe care nu mi-a fost s-o întîlnesc nici în Cehoslovacia sau Polonia, țări cu o bogată tradiție. Această scurtă prezentare dorește a releva performanța rară a fiecărui instrumentist, a celor doi soliști (voci rare și cultură stilistică), capa-

citatea de a te ține deopotrivă cu sufletul la gură și de a te destinde sufletește și spiritual. Oh, cîtă nevoie de destindere avem. Cîtă nevoie de îmbogățire spirituală avem. Am beneficiat de acest prilej datorită artei lor, acești scotocitori de manuscrise puse în sunet, oferite. Ar trebui să cînte pretutindeni, în țară și în străinătate, beneficiul suprem fiind al ascultătorilor, al acelui mare public de care sîntem obligați să avem grijă și respect pentru a auzi o muzică bună, bine cîntată.

Mihai Moldovan

MESAGERI AI FOLCLORULUI DIN R. P. CHINEZĂ

Sala mare a Palatului a găzduit un spectacol prezentat de Ansamblul de cîntece și dansuri al naționalităților din Republica Populară Chineză, manifestare ce se înscrie pe traiectoria schimburilor de valori culturale dintre China și România.

Înființat în 1952 și funcționînd într-o structură complexă, soliști vocali, instrumentiști, dansatori, formații orchestrale, ansamblul reușește să se impună încă de la primele manifestări, prin ținuta artistică și prin concepția repertoriului, constituit în exclusivitate din nestemate folclorice aparținînd celor 29 de naționalități din R. P. Chineză.

Programul spectacolului, alcătuit din piese vocale și instrumentale, din dansuri populare, solistice sau de grup, a creat o imagine viu colorată a ceea ce a însemnat și înseamnă folclorul în viața oamenilor de pe acele locuri.

Interesant nu numai prin noutatea exprimărilor specifice folclorului din țara prietenă, spectacolul s-a constituit într-un document artistic de certă valoare științifică și emoțională.

Emanația unei munci colective, a întregului grup de interpreți, cizelată cu rafinament de cîteva personalități ale genului, muzicieni și coregrafi, manifestarea a avut meritul de a ne prezenta reflectări fidele, prin „eșantioane" muzicale și coregrafice, gînduri, sentimente, preocupări de veacuri, în viziuni interpretative actuale.

Aducînd pe scenă creații populare, fără ostentațiile determinate uneori de rigorile scenei, realizatorii spectacolului au găsit cele mai firești și sincere modalități de exprimare artistică.

Spectacolul, demonstrație artistică de înaltă ținută a evocat totodată, prin cîntec și dans, dragostea nemărginită a poporului chinez pentru patria sa, bucuria împlinirilor dobîndite în construirea socialismului, în făurirea unei vieți puse în slujba păcii și progresului.

Din bogatul program ce a scos în evidență varietatea, bogăția coloritului și specificul folclorului de pe întreg cuprinsul Chinei am reținut, ca fiind semnificative : *Sărbătoarea lampioanelor*, dans al naționalității Han, *Stepa veselă*, insiprat din viața păstorilor tibetani, *La pescuit*, dans al naționalității Dal, *Sculpturile de la Dunhuang*, dans al naționalității Han, apoi *Mantia roșie*, dans solistic al naționalității Yi sau *Dansul pălăriilor de pai*, inspirat din folclorul naționalității Ly, la acesta adăugîndu-se piese vocale și instrumentale ca *Brodînd o punguliță*, cîntec popular din provincia Iunnan, *Anarhan*, cîntec din folclorul naționalității Uigure, *Cîntec de pahar* din folclorul naționalității tătare, *Lumina soarelui*, cîntec al naționalității mongole etc. Dintre interpreți, menționăm cu precădere pe dansatorii Engk, Meng Jianhua, Xian Jian Jialin, Jin Shenshu și Sun Guilan, iar dintre cîntăreți pe soprana Fang Ming, Buniyazi, pe tenorul Jiang Xunzhi ș.a.

Suitele de dansuri, piesele vocale și cele executate la instrumente populare tradiționale au relevat talentul interpretativ remarcabil al artiștilor oaspeți, frumusețea portului popular din diverse zone ale Chinei.

În semn de profundă prietenie față de țara noastră, artiștii chinezi au prezentat în spectacol și piese de mare popularitate din bogatul tezaur folcloric românesc.

Spectacolul s-a bucurat de un deosebit succes, frumusețea dansurilor și cîntecelor chinezești, înalta măiestrie interpretativă a membrilor ansamblului fiind răsplătită cu îndelungi aplauze.

FESTIVALUL MUZICII UȘOARE ROMÂNEȘTI „MELODII '80"

În perioada 30.XI—9.XII, pe scena Sălii mari a Palatului a avut loc finala celei de a doua ediții a festivalului muzicii ușoare românești intitulat „Melodii '80", manifestare organizată de Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Radioteleviziunea Română și Uniunea Compozitorilor, sub genericul Festivalului național „Cîntarea României".

Avînd o agendă deosebit de bogată și variată, „Melodii '80"; o autentică sărbătoare a genului a reunit în finală cele mai valoroase teatre și secții de estradă, selectate de către o comisie de specialitate.

În cadrul aceleiași complexe manifestări s-a finalizat și concursul de creație, juriul selecționînd cele mai reușite cîntece din cele realizate în decursul anului 1980.

Delimitînd cele două momente distincte ale desfășurării festivalului „Melodii '80", prezența celor mai valoroase spectacole ale anului, precum și audierea celor mai recente reușite ale muzicii ușoare românești, ne vom opri în cele ce urmează asupra cîtorva considerațiuni de ordin artistic și organizatoric.

În etapa finală a Festivalului muzicii ușoare românești „Melodii '80" au fost prezentate : Teatrul satiric-muzical „Constantin Tănase" cu spectacolul-concert intitulat „Toamna se numără... melodiile" în regia lui Nicolae Dinescu, Teatrul „Ion Vasilescu" — secția de estradă — cu spectacolul „Nu vă ascundeți după ușă" în regia artistică a lui Alexandru Darian, Teatrul „Fantasio" din Constanța cu spectacolul „Fantasiada" de Gelu Manolache și Jean Constantin,

Teatrul de estradă din Deva cu „Olimpiada melodiilor" — concert spectacol de George Mihalache, în regia artistică a lui Eugen Aron și secția de estradă din Baia Mare cu spectacolul „La mai mare, Baia Mare".

Preocuparea deosebită cu care cele 5 formații amintite și-au pregătit spectacolele a determinat ca fiecare din manifestările artistice ale acestora să reprezinte tot atîtea reușite ale genului revuistic, manifestări în care muzica, dansul și satira s-au completat și s-au ambientat în cel mai firesc mod.

Beneficiind de distribuțiile cele mai bune, fiecare din formațiile prezente în faza finală s-au întrecut în a prezenta numere muzicale inspirate, momente satirice și numere coregrafice caracterizate prin culoare și ritm.

Din creația de gen a anului au fost selectate 44 de cîntece semnate de 26 de compozitori, cîntece care au fost prezentate pe parcursul celor trei seri de concerte.

Subliniind competența cu care juriul a promovat cele mai valoroase melodii, apreciem în același timp, strădania depusă de creatori pentru ca melodiile intrate în circuitul public să se impună, să emoționeze și să impresioneze.

Cele mai diverse generații de compozitori au adus pe scena festivalului, în stilul propriu fiecăruia, melodii inspirate din cele mai diferite momente de muncă și viață, gama ideilor și sentimentelor care i-au atras pe poeți și implicit și pe realizatorii muzicii, prezentîndu-se deosebit de consistentă și variată.

O succintă consemnare a conținutului programelor celor trei seri de muzică ușoară românească ne dau o imagine completă asupra preocupărilor și frămîntărilor cu care creatorii de muzică ușoară s-au confruntat în 1980 : *Cîntați cu noi* și *Răsăritul vieții* de George Grigoriu, *Oameni de mîine* de Marcel Dragomir, *Noi, tinerii* și *România de azi, România de mîine* de Vasile V. Vasilache, *Iubire fermecată* și *Planetele* de Marius Țeicu, *Marinarii* de Aurel Manolache, *Toți copiii pămîntului* de H. Mălineanu, *În luna florilor* de Camelia Dăscălescu, *Capitală de poveste* de Florentin Delmar, *Oameni și vise* de Cornel Fugaru, *Dulce iarnă românească* de Laurențiu Profeta, *Ce bine-ar fi* de Dan Ardelean, *O planetă de vis* de Ion Cristinoiu, *Doar pentru tine* de Mihai Constantinescu, *De ce a tăcut canarul meu* de Nicolae Kirculescu, *Portret albastru* de Adrian Romcescu, *Țesătoarea* de Mișu Iancu, *Un cîntec prin lume* de Liviu Tudan, *Balada vechiului menestrel* de Horia Moculescu, *Un desen de copil* de Liviu Mitrică, *Gara* de Sile Dinicu, *O, pasăre ce-mi vii la geam* de Marcela Frățilă, *Așa-i românul* de Petre Mihăescu și *În ritmul stropilor de ploaie* de Dorina Corina Marina.

În aceeași notă de varietate s-au înscris și numele interpreților care au prezentat lucrările muzicale selectate : Coca Andronic, Aurelian Andreescu, Alexandru Arșinel, Marieta Bratu, George Bunea, Corina Chiriac, Mihai Constantinescu, Cornel Constantiniu, Elena Costea, grupul „Coralis", Mirabela Dauer, Stela Enache, trio Do-Re-Mi, Dorina Drăghici, grupul „Expres", Marcela Frățilă, Nicu Pop, Eva Kiss, Doina Limbășanu, Liana Lungu, Dorina Corina Marina, Margareta Pîslaru, Colea Răutu, Mariana Ritz, Marcel Roșca, Angela Similea, Irina Soroiu, Dorin Teodorescu, Acvilina Severin, Dan Spătaru, Doina Spătaru, grupul „Trison", Marius Țeicu.

În spectacole au mai fost prezente cu diverse numere satirice și momente muzical-coregrafice : formația „Roșu și Negru" — solist și conducător Liviu Tudan, formația „Academica" condusă de Mircea Romcescu, avînd ca soliști pe Margareta Pîslaru și Adrian Romcescu, formația „Star 2000" condusă de Petre Geambașu, avînd ca solistă pe Doina Spătaru, formația Willmany, avînd ca soliști pe Jeanina Matei, Păuniță Ionescu și Dan Spătaru, formația „Ediție specială", avînd ca soliști pe Corina Chiriac și Horia Moculescu, formația „Savoy", avînd ca soliști pe Angela Similea și Mihai Constantinescu, orchestra teatrului „Fantasio", avînd ca soliști pe Clara Anton, Gigi Marga și Nicolae Nițescu și formațiile folk cu Anda Călugăreanu, Maria Nagy, Melania Cîrje, Nicu Constantin, Jean Constantin, Mișu Fotino, Nae Lăzărescu, Ion Lucian, Gelu Manolache, Virgil Ogășanu, Amza Pellea, Florin Piersic, Stela Popescu, Ștefan Tapalagă, Cornelia și Thuri Ștefan.

Prezentarea concertelor din cadrul concursului de creație a fost asigurată de actorii Cristina Stamate și Iurie Darie.

La realizarea acompaniamentului muzical al acestui autentic maraton muzical, satiric, coregrafic, și-a adus contribuția Orchestra de estradă a Radioteleviziunii Române, dirijată de artistul emerit Sile Dinicu. Într-un cadru scenografic simplu, funcțional și sugestiv, regizorul Bițu Fălticineanu a reușit să realizeze o suită de spectacole antrenante, atractive, pline de ritm și culoare specifică.

În finalul acestei originale manifestări a avut loc un spectacol de gală, cu prezentarea lucrărilor muzicale și formațiilor distinse ca urmare a deliberărilor celor două jurii, la care s-au adăugat și opțiunile publicului, exprimate prin fișele de concurs. Laureații concursului de creație : Vreau, Dan Ardelean-Flavia Buref, Doar pentru tine, Mihai Constantinescu, O iubire peste veacuri, Ion Cristinoiu-Corina Brăneanu, În noi, Sile Dinicu-Petre Țirău, Pentru tine, draga mea, Marcel Dragomir-Aristide Mircea, Răsăritul vieții, George Grigoriu-Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu, Toți copiii pămîntului, H. Mălineanu, Un desen de copil, Liviu Mitrică-Flavia Buref, Balada vechiului menestrel, Horia Moculescu-George Țărnea, Joc de doi, Laurențiu Profeta-George Mihalache, Dulce iarnă românească, Laurențiu Profeta-Flavia Buref, Tăcerea nu-i de aur, Marius Țeicu-Sașa Georgescu, Unde ți-e gîndul, Vasile Vasilache-Aurel Storin, România de azi, România de mîine, Vasile Vasilache-Aurel Storin.

Pentru spectacolele prezentate au fost acordate următoarele distincții : premiul I — Teatrul „Fantasio" din Constanța, premiul II — Teatrul de estradă din Deva ; mențiuni : Secția de estradă a Teatrului din Baia Mare, Teatrul satiric-muzical „Constantin Tănase", Secția de estradă a Teatrului „Ion Vasilescu".

Ștefan Cărăpănceanu

TREPTELE AFIRMĂRII ARTISTICE

Deschiderea ciclului cameral „Treptele afirmării artistice" a programat recitalul de debut al flautistei Corina Niculescu, elevă la Liceul de muzică „George Enescu". Am remarcat de la bun început sonoritatea de calitate și sensibilitatea tinerei flautiste în *Bourée* și în *Sarabandă* mai ales, din *Partita în la minor* de Bach. În *Sonata a II-a în Re major* de Prokofiev am avut confirmarea acestei impresii dar și posibilitatea unor sesizări mai diferențiate : Corina Niculescu are și o tehnică corectă și suplă, frazare cursivă în mișcările lente, un gust pentru sonorități clare, îngrijite, în care cantabilitatea primează. Toate aceste calități dau un anumit farmec cîntului său și ne fac să întrevedem o posibilă evoluție interesantă a tinerei instrumentiste. Piesa de Ibert și *Cantabile* și *Presto* de George Enescu (ar trebui subliniată grija cu care a fost alcătuit programul pentru a păstra o atmosferă unitară), alternînd momentele de expresie cu cele de virtuozitate tehnică, au pus în valoare maniera de a cînta (pe care am încercat s-o definim mai sus) a Corinei Niculescu. Recitalul său a fost nu numai frumos ci și îmbucurător sub raportul perspectivei ; sper ca evoluția sa să confirme aceste prime aprecieri.

Adriana Rosin — vioara I, Teodor Leancu — vioara II-a, Dana Ciolănescu — violă și George Nițescu — violoncel, iată un nou cvartet ce debutează sub auspiciile Filarmonicii ; cei patru sînt studenți ai Conservatorului Ciprian Porumbescu la clasa de muzică de cameră a lectorului Irina Staicu. O constatare de ordin general ar fi aceea că nivelul profesional al unui cvartet studențesc de azi este cu mult deasupra nivelului de acum o decadă sau două, spre lauda profesorilor lor. Fără să strălucească, noul cvartet a lăsat o impresie foarte bună prin seriozitatea pregătirii pe care a vădit-o. Trebuie să relev însă că interpretarea *Cvartetului nr. 5* de Dumitru Bughici s-a ridicat peste această medie, absolut onorabilă de altfel, muzica aparent improvizatorică dar elaborată, cu subtile nuanțe de jazz, se pare că le-a fost apropiată ca înțelegere și în redarea ei s-au putut detecta clar urmele emoției inițiale. În celelalte piese ale programului (*Cvartetul în Mi bemol major, op. 125 nr. 1* de Schubert și *Cvartetul nr. 2 op. 44* de Mendelssohn-Bartholdy) multe lucruri bune, cum spuneam : rezolvare îngrijită a problemelor tehnice, acuratețe, unitate instrumentală. Ar fi fost de dorit totuși ca interpretarea să fie, în ansamblu vorbind, mai expresivă, în sensul unei mai mari preocupări pentru finisarea sonorității, a calității ei în sine în primul rînd și apoi a expresiei, și nu a evidențierii numai a contrastelor de nuanțe, manieră ce duce, paradoxal, la monotonie sau la nesesizarea specificului stilistic. Cvartetul de Mendelssohn-Bartholdy poate servi drept exemplu : insistînd asupra sonorităților ample, a unui cîntat viguros, se pierde acea eleganță și transparență atît de caracteristice muzicii lui Mendelssohn. O anumită dezinvoltură și rafinament se capătă treptat însă, de-alungul anilor și al experienței. Deocamdată membrii noului cvartet au destule alte calități, pe care le-am amintit în parte, și care îi îndreptățesc să continue, cu speranța unor realizări notabile în muzica de cameră.

Deși elev încă, în clasa a XI-a a Liceului de artă „George Enescu", pianistul Constantin Sandu începe să devină un nume cunoscut nu numai în mediul școlar ; ceea ce-l face interesant, impunîndu-l atenției publicului și acelor ce urmăresc în mod special evoluția tinerilor, este aspirația sa spre clarificarea sensului muzical al lucrărilor pe care le cîntă, dorința formulării unui punct de vedere propriu, aspirații, dorințe, relevante pentru talentul său. Constantin Sandu și-a început recitalul cu o piesă dificilă, Suita *Pour le piano* de Debussy, în care, fără timiditatea aproape inevitabilă a începutului, și-a dezvăluit aceste trăsături cît se poate de elocvent. *Tocata* de Prokofiev a adăugat o nouă dimensiune recitalului — a unei complexități tehnice pe care Constantin Sandu o străbate uimitor de detașat pentru vîrsta sa (vîrstă la care tentația bravurii este irezistibilă), fără nici o ostentație, în schimb cu o vigoare pe care nu o bănuisem de la început. Deși *Piesa de concert nr. 3* de Silvestri sau *Rondo și Toccată* de Irina Odăgescu conțin destule pasaje tehnice, impresia pe care o lasă Constantin Sandu cîntîndu-le este, repet, aceea a căutării echilibrului și liniștei în care muzica se poate desfășura. *Sarabanda și Bourée* din *Suita opus 10* de Enescu, piesa de încheiere, în care alternanța stărilor de liniște și pasiune e aproape perfectă, i-a oferit tînărului pianist climatul ideal pentru desfășurarea temperamentului său, prilejuindu-i și momentul cel mai izbutit al întregului program.

Tînăra violonistă Adriana Prefit, și ea elevă la același liceu și în aceeași clasă, ne-a prezentat un recital dens (Vitali, Beethoven, Boccherini, Kreisler, Vasile Filip, Paganini și Saint-Saëns) peste nivelul tehnic și muzical al unui elev. Dar să discutăm mai pe îndelete. Adriana Prefit vădește o excelentă școală violonistică — mă gîndeam la poza și priza mîinilor, aproape fără cusur — permițîndu-i abordarea unui repertoriu mai pretențios și justificînd, sub acest aspect, alegerea programului din recital. Expresia dominantă a manierei sale de a cînta este aceea de sensibilitate dar și de intensă participare sonoră, de reliefare pregnantă a desenului melodic ; o redare temperamentală, s-ar putea spune, ce nu exclude controlul sau respectarea schemelor prestabilite și care se potrivește foarte bine în Kreisler sau Paganini dar mai puțin în Vitali, de exemplu (firește aici optica interpretării va suferi o evoluție inerentă, legată de sesizarea unor subtilități stilistice). Frumoasă și *Havaneza* de Saint-Saëns prin alura tinerească, voit franc, sportivă (în sensul performanței tehnice) și în care sentimentalismul era exclus păstrînd totuși ardența unei muzici de mare efect.

Recitind însemnările din timpul celor două ultime recitaluri, transcrise aici fără nici o adăugire sau retuș, îmi dau seama că ar putea părea exagerat de laudative ; dar pentru că am convingerea că cei doi tineri sînt talente cu reale șanse de afirmare, cu un cuvînt propriu de spus, las totul așa, în speranța că nu peste multă vreme aceste laude vor deveni curente.

Dan Scurtulescu

„RĂPIREA DIN SERAI" DE MOZART MONTARE NOUĂ PE SCENA OPEREI ROMÂNE

Ne-am bucurat revăzînd pe afişele Operei Române minunata *Răpire din serai* de Mozart. Şi ne-am grăbit să fim în sala de spectacol, mai ales că era vorba de o montare nouă şi de o interpretare a textului în limba germană. Ştiam că soliştii sînt dintre cei mai buni şi, pentru că muzica este dintre cele mai bune, ne-am pregătit pentru o seară de sărbătoare. Dar, din păcate multe dintre aşteptări ne-au fost înşelate.

Răpirea din Serai este o lucrare, deşi de tinereţe, tipic mozartiană, scrisă în genul siengspiel-ului german, alternînd astfel cîntatul cu cuvîntul rostit. Iată o primă dificultate — proza — pentru cîntăreţul de operă, proză care, fiind rostită şi în limba germană, ridică probleme aparte. Şi totuşi, cîntăreţii noştri au depăşit şi rezolvat aceste dificultăţi, reuşind să integreze cursiv momentele de proză în curgerea spectacolului. Problemele de limbă s-au făcut simţite uneori în părţile muzicale, în proporţii nesemnificative însă. Apreciem această reuşită a soliştilor Operei Române.

În general ariile au fost frumos cîntate, în stil, cu tehnică vocală şi cu muzicalitate. Florin Diaconescu (Belmonte), Victoria Bezetti (Constanţa) şi Silvia Voinea (Blonda) au fost cu plăcere aplaudaţi. În Osmin, Pompei Hărăşteanu este vizibil deranjat în cînt de către încărcatul joc de scenă, iar tenorul Ion Stoian încearcă să suplinească printr-o gestică nu întotdeauna convingătoare certele probleme pe care partitura i le ridică. În rolul vorbit Selim, Adrian Ştefănescu este expresiv şi decorativ.

Regia spectacolului este un subiect asupra căruia trebuie să ne manifestăm rezervele. Din cauza ei, a scenografiei şi a părţilor de balet cu totul nereuşite, spectacolul suferă mult. Înţelegem intenţia regizorului George Teodorescu de a se apropia cît mai mult de ceea ce acoperă noţiunea de siengspiel, dar, trebuie să o spunem, nereuşita sa este marcantă. Jocul supraîncărcat deranjează vizibil cîntăreţii, determinînd decalaje muzicale între orchestră şi scenă. N-am înţeles rostul unui imens păun de mucava pe care personajele îl trag mereu după ele sau îl mută dintr-un loc în altul pe scenă. Ne punem întrebarea dacă Blonda a fost gîndită de Mozart chiar atît de dură, de tăioasă, de soldat sau de guvernantă nemţoaică. Şi, dacă cuplul Belmonte-Constanţa poate fi îmbrăcat în costume europeneşti, de ce Pedrillo e în costum turcesc stilizat ? Scenele de fast — sosirea Paşei Selim sau finalul operei — sînt cu totul ratate ! Ele produc doar nedumerire. Nici interpreţii nu par prea convinşi de ceea ce au fost puşi să facă. De aceea întreaga atmosferă a spectacolului este de lîncezeală, şi dacă actul I e puţin mai antrenant, actul al II-lea îşi dă sufletul înainte de ultimele acorduri ale partiturii. Şi e păcat ! Păcat pentru minunata muzică a lui Mozart, păcat pentru bunii noştri instrumentişti din orchestră care, sub bagheta dirijorului Lucian Anca şi-au susţinut uneori cu virtuozitate partitura.

C. S.

PREMIERĂ COREGRAFICĂ LA OPERA ROMÂNĂ

În repertoriul unui ansamblu de balet, locul unui titlu ca cel al *Precauţiunilor inutile (La fille mal gardée)* de Hérold completează lista spectacolelor „clasice" cu numere pitoreşti şi performanţe coregrafice, fără a aduce neapărat ceva nou în domeniul expresiei sau al ideilor. Departe de a putea rivaliza cu *Lacul lebedelor* sau *Giselle*, acest spectacol are totuşi o popularitate recunoscută în lumea amatorilor de balet, popularitate la care şi-a adus neîndoios contribuţia şi muzica. Partitura actuală, după care s-a realizat şi premiera de la Opera Română, reuneşte într-un aranjament al dirijorului englez John Lanchbery motive provenind din lucrarea lui Hérold şi motive venind... de pretutindeni, reminiscenţe mozartiene, rossiniene, donizzettiene etc. Rezultatul este o muzică plină de bună dispoziţie, pe care ai impresia că o cunoşteai deja şi care se oferă generoasă pentru executarea ritmată şi expresivă a mişcărilor consacrate în baletul clasic. Acţiunea, mai bine-zis, pretextul, se îmbină cu muzica, plătind acelaşi tribut manierei de colare a evenimentelor preluate de pretutindeni. Impresia generală, la asemenea constatări, ar fi simplitatea demersului artistic în abordarea lucrării, fără nici o dificultate de creaţie sau interpretare. Dimpotrivă, pretenţiile sînt maxime, dificultăţile de asemenea, căci, aşa cum titlul face parte din „lista de protocol" a baletului tradiţional, şi în repertoriul reprezentativ al unui ansamblu poate fi sau nu o carte de vizită onorabilă. Datorită Alexei Mezincescu, care semnează regia şi coregrafia, acest demers promite să se transforme într-un succes stabil al Operei Române, lucrarea putînd să fie oricînd înscrisă în programele de turneu ale ansamblului, printre titlurile ce rivalizează cu alte versiuni deja celebre.

Alexa Mezincescu confirmă promisiunile anterioare (*Poem bizantin* de Doru Popovici, *Anotimpuri* de Vivaldi), urmînd o linie ascendentă în măiestrirea profesiunii de coregraf, ce vine să dea alte semnificaţii celei de prim solist. Sensibilitatea şi bunul gust, cunoaşterea perfectă a limbajului tradiţional, aplicarea sa cu vădite nuanţe personale, sînt cîteva trăsături ale manierei sale creatoare. Am adăuga acum şi forţa de care s-a dovedit capabilă coregrafa de a realiza un spectacol de dimensiuni ample, necesitînd muncă, îndîrjire în efort, persuasiune şi rezistenţă la repetiţii şi, nu în ultimul rînd, curaj de a manevra un întreg colectiv şi de a putea obţine ce vrei. Alexa Mezincescu se înscrie astfel printre mult aşteptaţii coregrafi tineri cărora le cerem să ducă mai departe un renume cîştigat în ultimele decenii, renume ce părea să slăbească uneori, în ultimii ani.

O generaţie tînără se ridică şi din rîndul soliştilor, premiera pe care o consemnăm anunţînd trei posibile cariere de mare perspectivă — Cristina Teodorescu (Lise), dansatoare care uneşte delicateţea cu forţa şi trece cu bine examenul premierei, Cristian Crăciun (Colos), romantic şi elegant, purtînd cu convingere pecetea unei credibile adolescenţe şi Gheor-

ghe Angheluș (Alain), un dansator cu aptitudini actoricești bine unite dansului comic, plin de vervă și inedit în nuanțe. Toți trei primeau pentru prima dată aplauzele unei premiere. Li se adaugă Adrian Gheorghiu (Mătușa Simone) care, cu prestanța unei profesiuni bine stăpînite, a conferit partiturii sale mai mult decît un haz al travestiului, realizînd momente coregrafice de savoare unică.

Desigur, în întreg spectacolul culoarea pitorească domină, fie că este vorba de decoruri (Roland Laub), costume (Elisabeta Benedek) sau muzică (dirijor Carol Litvin). Dar buna dispoziție și simplitatea aparentă nu sînt derutante, la nivelul profesiunii și al performanțelor, dacă apreciem la justa valoare fondul de muncă investit și rezultatul final al creației, rezultat pe care nu ezităm a-l aprecia drept competitiv la nivel internațional. Este o notă cu care ne-am bucura să apreciem cît mai multe producții ale primului nostru teatru muzical.

Grigore Constantinescu

CONSERVATORUL „CIPRIAN PORUMBESCU" POVESTIRILE LUI HOFFMAN DE JACQUES OFFENBACH

În cadrul manifestărilor dedicate „Centenarului Jacques Offenbach", clasa de operă a Conservatorului bucureștean a montat spectacolul cu *Povestirile lui Hoffman*.

Spectacolele Conservatorului sînt mereu ocazii de plăcute întîlniri cu tinerii cîntăreți a căror prospețime în voce și spontaneitate în joc degajează o atmosferă aparte. Acesta a fost și marele atu al montării cu *Povestirile lui Hoffman*. Antrenant în mișcare, vioi în replică, spectacolul în regia lui A. I. Arbore și decorurile expresive și funcționale imaginate de Silviu Ioniță, a oferit momente deosebit de reușite, cum ar fi *Balada piticului Heinzack* din actul I. Gabriel Năstase (anul V), interpret al rolului poetului Hoffman, face corect față dificilei partituri ce îl solicită aproape continuu, pe tot parcursul spectacolului. O voce bine timbrată (căreia îi reproșăm însă destule sforțări și presiuni ca și permanenta emisie în forte și fortissimo, ceea ce privează interpretarea de subtilitate sonoră) și o prezență scenică plăcută și destul de degajată sînt meritele sale principale. O deosebită surpriză oferă studentul anului III Teodor Ciurdea (Lindorf, Coppelius, Dapertutto, Miracol). Unei profunde și puternice voci de bas i se alătură certe calități actoricești. Așteptăm cu interes evoluția viitoare a acestui talent promițător. Tot în categoria reușitelor serii consemnăm și evoluția Adrianei Alexandru (anul V) într-un travesti, rolul Niklaus.

Mai puțin realizate ar fi rolurile Olympia (Maria Ioniță — anul V), Giulietta (Marilena Mihăilescu — anul V) și Antonia (Olimpia Ciocoiu — anul V). Desigur, partitura Olympiei este deosebit de dificilă. Coloratura, cerînd o tehnică deosebită, a depășit puterile Mariei Ioniță. Cu oarecare lejeritate în cînt și cu unele sunete deosebit de frumoase, dar, din păcate, dispersate, întreaga sa interpretare a suferit de o lipsă de unitate sonoră. Desigur, emoțiile scenei și ale începutului poartă o mare parte din vină, interpreta posedînd totuși calități vizibile. Cît despre Olimpia Ciocoiu (căreia i-am putut aprecia doar prezența scenică) și Marilena Mihăilescu, partiturile le-au depășit fără drept de replică.

La pupitrul orchestrei anului III al Facultății Canto-Instrumente, dirijorul Aurel Niculescu, conducător muzical al întregului spectacol. Sub bagheta sa, orchestra a evoluat într-o succesiune de reușite și ratări. O mai mare seriozitate a ansamblului nu ar fi decît spre binele interpretării (referirile vizează cu precădere partida de suflători). În alte roluri, studenții Rodica Sava, Mitică Lupu (exagerat uneori în redarea comicului personajului), Mircea Nedelescu, Viorel Ciurdea, Camil Mara, Gabriela Bălteanu, Ștefăniță Lascu, își dau concursul la realizarea spectacolului.

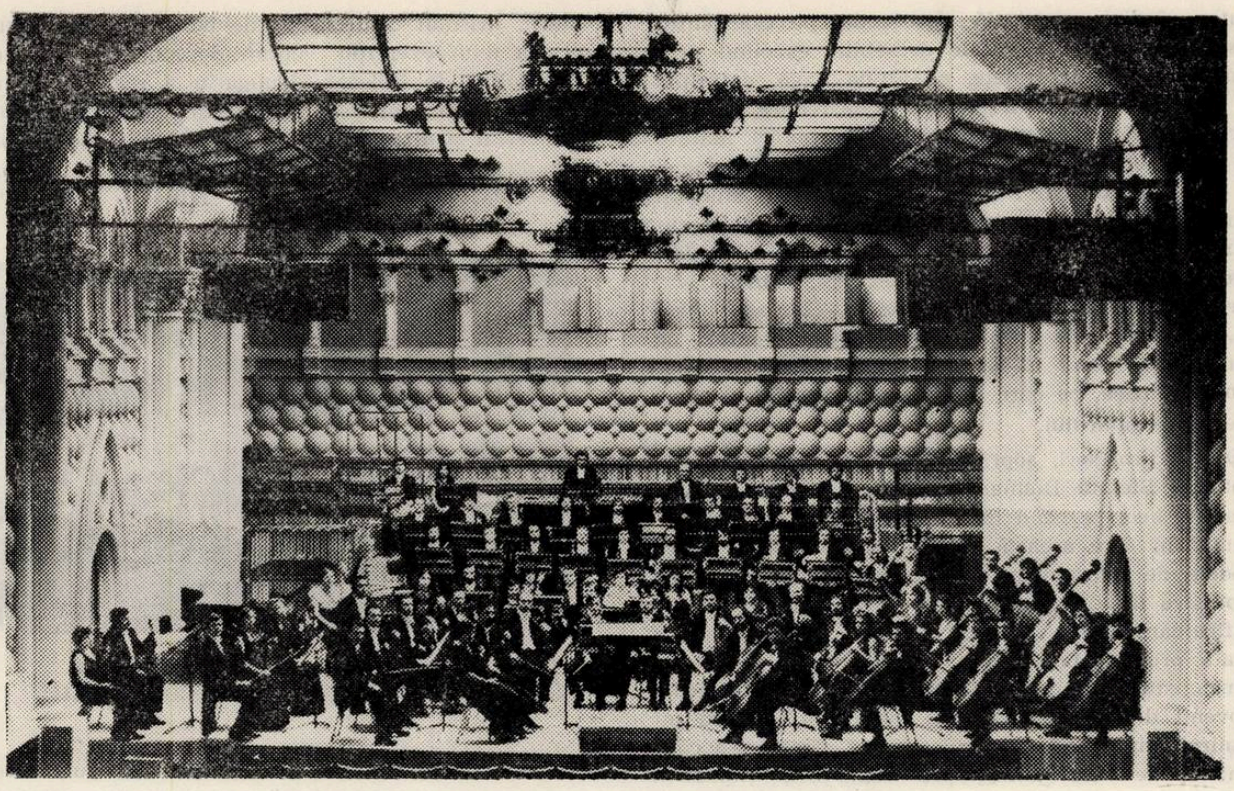
Cristina Bohaciu

Iași

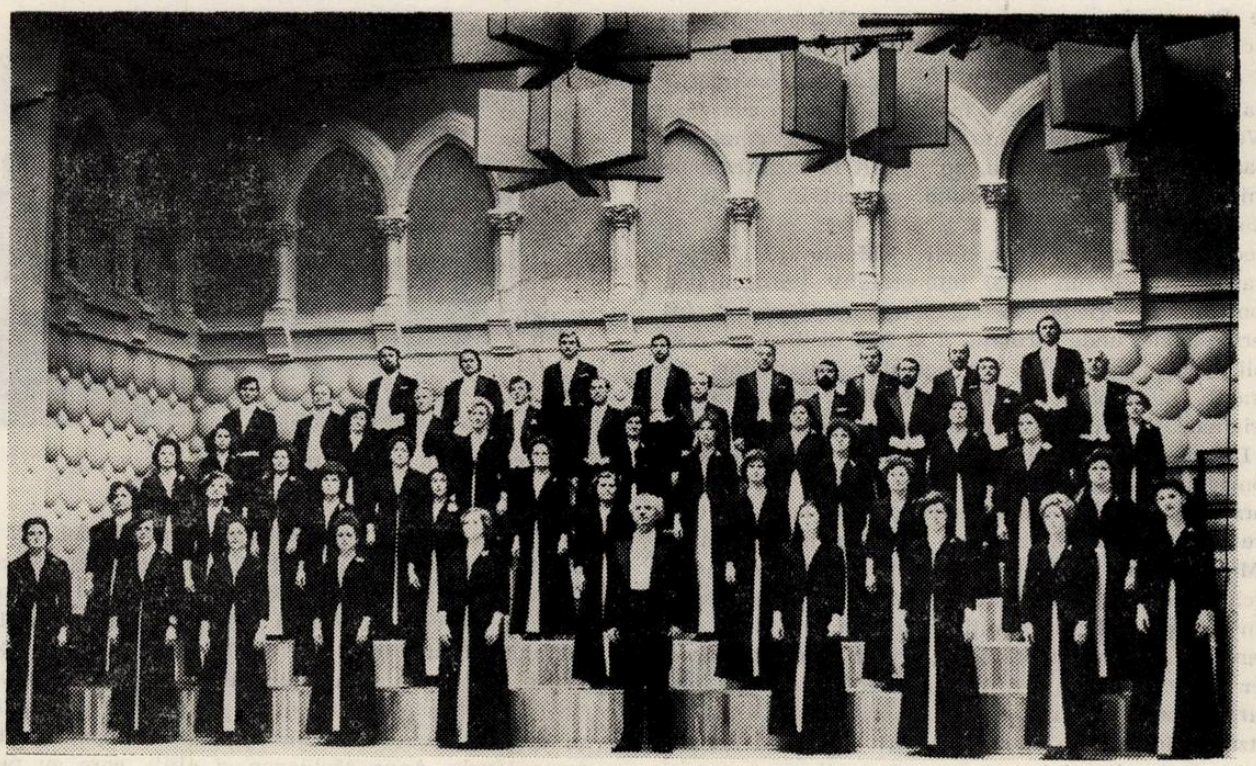
La Iași, două aniversări de o importanță deosebită au prilejuit o suită de concerte, dîndu-ne o perspectivă de ansamblu a realizărilor din domeniul învățămîntului muzical și al artei interpretative.

Între 28 octombrie și 26 noiembrie, Conservatorul „George Enescu" a organizat sărbătorirea a *120 de ani de învățămînt artistic de stat*. La deschidere, un simpozion condus de conf. univ. dr. Mihai Cozmei, rectorul conservatorului ieșean, a dat relief întregului ciclu de manifestări. Au fost invitați reprezentanți ai conducerii de partid și de stat, în numele cărora a vorbit Rodica Popescu, secretară a Biroului Municipal de Partid Iași, cunoscuți oameni de cultură, muzicieni. Prof. univ. G. Manoliu, maestrul emerit al artei D. D. Botez, prof. univ. G. Pascu, muzicologul M. Bude, evocînd amintirea luminoasă a profesorilor care i-au format, au subliniat unele evenimente din trecut, intrate în istoricul reputatei școli de măiestrie de la Iași ; muzicologul V. Cosma, apoi criticii de artă N. Barbu și R. Negru au făcut comunicări privind începuturile și evoluția lăcașului de învățămînt înființat în urmă cu 120 de ani ; prof. dr. A. Loghin, de la Universitatea „Al. I. Cuza", I. Puha, directorul complexului artistic Iași, L. Braica, directorul Filarmonicii „Moldova", C. Calistru, dirijor la Opera Română, au rostit discursuri omagiale.

Recitalurile și concertele susținute în cadrul aniversării au subliniat mai multe aspecte semnificative pentru activitatea actuală a Conservatorului „George Enescu". Credem potrivit să evidențiem în primul rînd, larga participare a studenților interpreți, mulți dintre ei îndreptățindu-ne să privim cu încredere schimbul de mîine ; dintre aceștia, relevăm pe Carmen Cernichievici, pentru timbrul glasului său și



Orchestra simfonică a Filarmonicii „Moldova"



Corul „Gavriil Musicescu"

pentru gîndirea muzicală profundă, pe Constantin Acsinte, cu atribute vocale deosebite, excelînd prin sensibilitate și naturalețe, pe Silvia Savu, dovedind un nivel superior de înțelegere și de redare, pe Rita Perva, pregătită pianistic pentru elaborări mature ale interpretării, pe Zitta Kadar și pe Maria Szilagyi, cu disponibilități în frumoasă evoluție. Alți studenți s-au remarcat și cu această ocazie, în formații camerale : Doru Cepreagă, Dumitru Dache, Doina Minea, Maria Szilagyi (cvartet de coarde), Camelia Naharneac, Mircea Olaru, Ioan Cazacu, Gheorghe Asavei, Neculai Radu (cvintet de suflători), alături de Doru Albu, Cezar Horez, Napoleon Chihaia și Alexandru Cioacă, pe care îi întîlnim adesea în concertele conservatorului.

Dintre profesori, soprana Julieta Borcea, acompaniată de Steluța Diamant-Dumea, a susținut un recital de lied, inserînd încă un moment inedit în domeniul în care această bună muziciană ne oferă modele de extrapolare a artei sunetelor spre zone expresive limitrofe, cum ar fi sensibilitatea poetică ; edificatoare a fost, în acest sens, și prezentarea datorată profesorului George Pascu. Un alt recital, al clarinetistului Dumitru Sâpcu, tînăr cadru didactic provenit din foștii absolvenți, ne-a reîntîlnit cu un admirabil interpret, al cărui univers afectiv s-a concentrat, de astă dată, spre semantica expresivă complexă a romantismului german ; colaborarea cu pianista Elena Farcaș a întregit cadrul.

Din partea ultimelor generații de absolvenți ai Conservatorului „George Enescu" și-au dat concursul Mariana Cioromila și Mihaela Agachi, soliste la Opera Română Iași, deținătoare a mai multor premii internaționale prestigioase. În același concert vocal-instrumental, violonista Lenuța Negoiță a redat cu pătrundere și finețe, *Sonata a III-a* opus 25 de Enescu, în compania pianistei Gabriela Marcovici, o excelentă interpretă a muzicii de cameră.

Ca semn de omagiu pentru locul unde s-au afirmat și s-au desăvîrșit, cei patru instrumentiști din cvartetul „Voces", Bujor Prelipceanu, Anton Diaconu, Gheorghe Haag și Dan Prelipceanu, au apărut la manifestările aniversare ale Conservatorului, prezentînd creații de Mozart, Dvořak, Berger, deși în această perioadă au trecut sub egida Filarmonicii „Moldova". „Voces" s-au ridicat la un nivel interpretativ proeminent, confruntabil oricînd în competiții naționale și internaționale, unde formația a și fost distinsă cu premii, pentru calitățile sale actuale : interpretări vibrante, purtătoare de mesaj artistic elevat, decizii originale în privința mijloacelor exprimării artistice.

Dincolo de reușita în sine, concertul orchestrei simfonice a Conservatorului (26 noiembrie, în sala Filarmonicii) a fost semnificativ pentru legătura dintre învățămîntul muzical și practica interpretativă. „Mîna" sigură a dirijorului Sabin Pautza, acest muzician complet, pentru care creația și interpretarea sînt inseparabile, s-a simțit chiar din modul de alegere a repertoriului prezentat, acesta avînd un caracter evident formativ. În primă audiție, lucrarea *Nocturne*, poeme pentru soprană și orchestră, de S. Pautza, amintindu-ne unele trăsături definitorii ale stilului compozitorului (precum „dramatizarea" sonoră a contrastelor afective, concizia mijloacelor exprimării, lirismul controlat și de bună calitate), oferea ocazia unui exercițiu optim de muzică modernă. Studenta Ada Bolocan-Strungariu a realizat partida vocală cu o remarcabilă plasticitate a registrelor. *Concertul pentru pian și orchestră în Si bemol major* de Mozart a avut o bună împlinire în interpretare. Participarea solistică a Mihaelei Constantin,

Orchestra simfonică a Conservatorului „George Enescu", dirijată de Sabin Pautza

cunoscut cadru didactic al Conservatorului, a contribuit la pregnanța frazării, la crearea coloritului sonor, potrivit varietății expresive, la unitatea ansamblului. *Capriciul italian* de Ceaikovski și *Ma mère l'oye* de Ravel cereau precizia intrărilor solistice, puritatea sonorității, controlul calității timbrale, realizate în mare măsură de către studenții interpreți.

Pe linia inițierii muzicale a publicului larg, cultivată prin tradiție la Iași, s-a înscris și concertul-

Aspecte de la colocviu

lecție cu tema „Compozitorul și profesorul Al. I. Zirra" desfășurat la Liceul Național (în deschiderea stagiunii), cu competenta colaborare a sopranei Adriana Severin, solistă la Opera Română, a violonistului Constantin Corfu de la Filarmonică, a Gabrielei Marcovici și a Paulei Bălan de la Conservator. În același sens, amintim și pe studenții secției de muzicologie (Petre Vârlan, Cristian Popovici, Ștefania Iftode, Anna Moldovan și alții), care au prefațat recitalurile colegilor lor.

Sărbătorirea a 120 de ani de învățămînt artistic de stat a pus în evidență rolul însemnat pe care Conservatorul „George Enescu" îl are astăzi în viața muzicală și în dezvoltarea tinerelor generații de muzicieni.

Jubileul *„75 de ani de activitate a orchestrei simfonice"*, corelînd între 20 și 28 noiembrie un bogat palmares artistic, a impus la Filarmonica „Moldova", desfășurarea tuturor forțelor interpretative. Manifestările s-au distins prin valoarea creatoare a redării, cît și prin varietatea programelor. Concertele simfonice dirijate de Ion Baciu și de George Vintilă, au urmat cursul obișnuit care le asigură eficiența. Relevăm participarea la aniversare, a soliștilor invitați : pianistul Dan Grigore, îndrăgit de publicul ieșean pentru tot ceea ce reprezintă acest mare interpret, a replăsmuit *Concertul nr. 5* de Beethoven, într-o dispoziție de neuitat, datorită căreia o stare de caldă efuziune a transfigurat obiectivarea prea pronunțată a imaginilor muzicale, resimțită în recitalul „Chopin", anterior cu o zi ; oaspetele norvegian Ole Boehm, interpretînd *Concertul pentru vioară* de Beethoven, ne-a dat o versiune „de școală", cu înclinare, nu lipsită de farmec, spre delicatețea sonorității.

Orchestra simfonică, în frunte cu cei doi dirijori ai săi, a putut fi apreciată atît pentru susținerea acompaniamentelor cît și în interpretarea memorabilă a unor creații de S. Prokofiev (*Romeo și Julieta* în concepția dirijorală a lui I. Baciu), de G. Enescu (*Suita a II-a*), de R. Wagner (Uvertura la *Tannhäuser*, ambele dirijate de G. Vintilă).

Un număr apreciabil de instrumentiști ai filarmonicii dovedește plăcerea de a cînta și în Orchestra de cameră (fără dirijor) sau în ansamblul „Musica viva", condus de Vichente Țuscă, formații de bun renume care s-au produs cu un concert atrăgător sub raportul repertoriului (G. Rossini, B. Britten, R. Strauss, G. Enescu) și al interpretării.

Pentru a întregi imaginea asupra preocupărilor de la Filarmonica „Moldova", subliniem consecvența cu care orchestra simfonică urmează programul de valorificare a creației românești contemporane ; în concertul de deschidere a aniversării, s-a oferit lucrarea *Izvoade* de Anton Zeman, reprezentativă pentru realizările componistice ale autorului.

Concertul dirijat de Ion Pavalache, a relevat seriozitatea cu care activează corul „Gavriil Musicescu", sprijinind popularizarea creației de gen ; s-a dat, într-o formulă interpretativă bine concepută, un recital de creații preclasice mai puțin cunoscute (A. Gabrielli, O. Vecchi, G. P. da Palestrina, J. Hilton, J. S. Bach), alături de lucrări românești (A. Stoia, V. Spătărelu, S. Păutza, A. Zeman), unele în primă audiție.

Încă o realizare a formației „Voces" : cvartetele op. 127 de Beethoven și op. 22 nr. 1 de Enescu, reunite într-un concert, ne vestesc două cicluri integrale, care vor fi în curînd finalizate.

Mai reținem concertul-lecție „Mozart și muzica tinereții", susținut de Orchestra simfonică și prezentat de maestrul George Pascu, inegalabilul promotor al inițierii muzicale.

La Colocviul dedicat Filarmonicii „Moldova", au participat prof. univ. dr. R. Ghircoiașiu, prof. univ. G. Pascu, conf. univ. dr. M. Cozmei, compozitorii D. Bughici și D. Capoianu, dirijorul I. Pavalache.

Jubileul a culminat cu adunarea festivă din 28 noiembrie, la care tov. Petru Enache, prim secretar al Comitetului Județean Iași al P.C.R., a trecut în revistă strădaniile unor înaintași, ctitori ai orchestrei simfonice ieșene, arătînd contribuția importantă a acestora, îndeosebi în anii socialismului, la promovarea muzicii românești și universale, precum și la cultivarea în rîndul maselor, a artei militante. Au mai fost aduse saluturi de către tovarășii Nicolae Călinoiu, director în Consiliul Culturii și Educației Socialiste, prof. dr. Romeo Ghircoiașiu, vicepreședinte al Uniunii Compozitorilor din R. S. România, conf. dr. Mihai Cozmei, rectorul Conservatorului „George Enescu", Mircea Radu Iacoban, directorul Teatrului Național „Vasile Alecsandri", Dimitrie Tăbăcaru, directorul Operei Române din Iași, Natalia Dănăilă, directorul Teatrului pentru copii și tineret.

Paula Bălan

Recenzii

CREAȚIA PIANISTICĂ ROMÂNEASCĂ — SEC. XIX, DE RODICA OANĂ-POP

În declarata intenție de a contribui la clarificarea, îmbogățirea și sistematizarea cadrului informațional, precum și la aprecierea mai judicioasă a creației pianistice românești, cartea muzicologului clujean Rodica Oană-Pop sintetizează îndelungate și temeinice cercetări ale căror rezultate au conferit în final autorului titlul de Doctor în muzicologie. Volumul *Creația pianistică românească — secolul XIX*, apărut la Editura Muzicală, București, 1980, se plasează astfel în rîndul scrierilor atît de necesare ce restituie trecutului muzicii românești, implicit compozitorilor înaintași ai neamului nostru, merite de necontestat.

Lucrarea este concepută în patru capitole precedate de o introducere condensată, în care, autoarea arată planul și intențiile cărții. Ideile expuse, faptele urmărite în timp sînt ordonate după criterii istorice și stilistice vizînd analizarea principalelor etape ale genezei și dezvoltării creației pianistice românești de la primele încercări ale înaintașilor pînă la sintezele preconizate de George Enescu prin compozițiile scrise la sfîrșitul veacului trecut. Cîteva pagini de concluzii aduc o re-sintetizare a materialului prelucrat.

Capitolul I *Preocupări pentru studierea pianului în Transilvania, Țara Românească și Moldova la sfîrșitul sec. XVIII și începutul sec. XIX* permite o amplă prezentare a condițiilor istorice și culturale ce au creat în Țările Române o atmosferă specifică, implicit, o dezvoltare socio-culturală aparte. În acest context amănunțit explicitat ca fenomen de ansamblu, se produce treptat o îngustare a domeniului de cercetare, atenția îndreptîndu-se asupra unui singur instrument, pianul. Capitolul II tratează *Primele metode și compoziții pentru pian create în Țările Române*. Meritul de a fi elaborat în Transilvania un prim tratat de inițiere în studiul pianului (ca și al cîntului și al altor diferite instrumente) îi este atribuit brașoveanului Martin Schneider, autor al manuscrisului *Grundlage zur praktischen Tonkunst, für jeden Liebhaber, insonderheit für den angehenden Violonspieler, Singer, Klavierspieler und Orgelspieler der zugleich die musikalische Komposition lernen will*, din 1802. În ordine cronologică sînt apoi enumerate și analizate în amănunte semnificative următoarele metode dedicate studiului pianului, metode alcătuite de compozitori ca Wenzel Ruziczka (1819) și Philipp Caudella. Pentru stabilirea unor coordonate stilistice, primele compoziții autohtone pentru pian sînt cercetate sub triplul aspect al influenței apusene, al prezenței sonorităților autohtone și al factorilor ce caracterizează scriitura pianistică, în lucrări aparținînd compozitorilor Frantisek Pöschl, Anton Polz, Joseph Dominique Grosspetter, Anton Kunna și Philipp Caudella.

De *Culegerile folclorice din prima jumătate a sec. XIX și rolul lor la începuturile creației pianistice românești* se ocupă Capitolul III al cărții, parcurgînd un material semnificativ, cuprins între cele patru piese de *Muzică populară moldovenească din anul 1822*, și cele *15 airs nationaux roumains* culese și transcrise de Alfred Heinrich Ehrlich în 1850. Sînt enumerate deficiențele — mai cu seamă problema neconcordanței dintre caracterul de structură modală al melodiei și acompaniamentul tonal-funcțional — dar și meritele incontestabile ale acestor prime încercări ce au deschis drum creației unor compozitori ai celei de a doua jumătăți a sec. XIX, ca Andreas Wachmann, Carol Miculi, Alexandru Flechtenmacher, Eduard Wachmann, Eduard Caudella, Gavriil Musicescu, Eusebie Mandicevschi, pentru a cita doar cîteva nume reprezentative.

Ultimul capitol al lucrării poartă titlul *„Cristalizarea genurilor și formelor muzicale ale literaturii pianistice românești.* Ne aflăm cu totul în epoca împlinirilor creației pianistice, epocă pe care autoarea o subîmparte în două mari grupe : A — De la genuri miniaturale pînă la lucrări cu caracter concertant, și B — De la forme libere, rapsodice, pînă la sonate.

Cartea Rodicăi Oană-Pop merită interesul atît al specialiștilor cît și al publicului larg. Ținuta și seriozitatea analizelor, vastul material documentar cercetat, larga informație de specialitate sînt dublate de o narațiune accesibilă, cu date și amănunte de sinteză capabile să-l plaseze pe oricare dintre cititori în atmosfera muzicală specifică secolului XIX românesc. Volumul se poate studia atent de către cercetătorul avizat și se poate citi ușor și plăcut de melomanul interesat. Iată doar cîteva merite ale lucrării pe care o recomandăm astfel, cu deosebită căldură.

Cristina Sîrbu

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Hommage à Georges Enesco et à Dinu Lipatti

par Dragoş Tănăsescu et Grigore Bărgăuanu

Une prestigieuse collaboration

Vers l'automne de l'année 1921, dans la vitrine du magasin Jean Feder à Bucarest, une photographie était exposée, qui provoquait en égale mesure intérêt et étonnement : Georges Enesco, depuis longtemps célèbre dans son pays et au-delà des frontières, était représenté déposant une couronne de lauriers sur le front d'un enfant qui le contemplait comme hypnotisé. Le geste paraissait partir du coeur mais non dénué d'une certaine inquiétude, car l'enfant avait l'air chétif. Sera-t-il en état de supporter le poids des inclinations artistiques dont il faisait preuve ? Personne ne pouvait prévoir alors que l'enfant malingre qui tenait, tout comme le Maître, un violon en main, deviendrait un jour le grand pianiste Dinu Lipatti...

C'était une photo de famille, tirée à l'occasion du baptême tardif de Dinu à l'âge de 4 ans. Elle immortalisait la rencontre entre les deux êtres qui, comme l'écrira Mihail Jora plus tard, „par des dons de même nature, ont posé chacun en son temps de profonds jalons dans l'évolution de l'art roumain" [1].

Une décade séparait cet évènement de la confirmation officielle des pronostics d'alors. Le même Georges Enesco va remettre cette fois à l'adolescent Lipatti non point les lauriers d'une promesse d'avenir mais le diplôme d'une réalisations, à savoir : la 1-ère mention pour une Sonatine de piano (1932), un 2-ème prix pour une Sonatine de violon et piano (1933) et un 1-er prix pour la Suite symphonique *Tziganes* (1934).

Mais les succès du compositeur, formé sous la direction de Mihail Jora ne portaient point ombrage aux réalisations de rare valeur de l'interprète, élève du professeur Florica Musicesco. En effet, durant cette même période, il avait remporté un prix au Concours International de Vienne (1933).

En même temps, ses professeurs avaient implanté dans son coeur un réel culte pour Georges Enesco : „C'est à lui — disait Florica Musicesco — que nous devons offrir en hommage aujourd'hui plus que jamais non seulement notre admiration, sans bornes, mais aussi tout ce que nous possédons de meilleur" [2].

La collaboration artistique entre Enesco et Lipatti s'est réalisée en public pour la première fois à Paris, à l'époque des études de perfectionnement que Lipatti suivait à l'École Normale de Musique. Cependant, avant de parler d'une collaboration proprement dite, nou devons rappeler la phase pendant laquelle Lipatti souhaitait d'être accepté par le Maître comme un simple et modeste élève, sollicitant ses conseils d'interprétation. Dans une lettre adressée au professeur Florica Musicesco [3] il exprime son admiration pour les suggestions du Maître : „Ces jours-ci j'ai écrit quelques lignes au Maître Enesco le priant de bien vouloir me permettre de lui jouer la Sonata de Beethoven [4] et il a eu l'extrême amabilité de me recevoir hier... Il m'a procuré l'immense joie de le voir et de profiter de ses conseils... Tout en me dirigeant, il me donnait de temps à autre, certaines indications tandis que moi, hypnotisé par la splendide interprétation du Maître, j'avais l'impression que j'exécutais une toute autre sonate pour la première fois... Quelle expression ! quelle générosité dans chaque passage !... La journée d'hier a été pour moi une des plus belles leçons et le Maître a été si bon ! Il m'a dit que je pourrais venir chez lui

aussi souvent que je voudrais pour recevoir des conseils, soit d'interprétation, soit de composition... Je profiterais de sa bonté pour lui jouer le „mi bémol" [5]. Mon Dieu ! quelle merveille il en fera !"

Nous retrouvons de pareils aveux aussi dans d'autres lettres. Il en résulte que l'influence prépondérante que le Maître exerçait sur l'élève ne consistait pas tant dans les détails techniques d'artisanat, que surtout dans l'incitation à la recherche du sens profond du phénomène de l'interprétation, de la cristallisation de son climat affectif.

Yehudi Menuhin, l'illustre élève d'Enesco, faisait la même remarque, lorsqu'il déclarait que ce n'était point le doigté ni le jeu de l'archet qui constituaient les éléments essentiels de l'enseignement pédagogique d'Enesco, mais la découverte de la vie intérieure de l'oeuvre musicale.

D'un certain point de vue, sans faire, évidemment, une délimitation scolastique et exclusiviste, l'enseignement de Georges Enesco, si peu qu'il fût, a complété les précieuses indications, plus spécifiquement instrumentales, données par Florica Musicesco. Lipatti lui-même avouait : „C'est à M-elle Musicesco que je dois entièrement mon métier de pianiste" [6].

Il est intéressant encore d'observer que, dans le domaine de la création musicale, quoique Lipatti s'évertuât à étudier avec passion les partitions enesciennes, il manifestait en même temps la crainte d'être influencé par le style du Maître. Le problème mériterait d'être considéré en profondeur par l'analyse de différentes caractéristiques, spécifiques à la composition, par rapport à l'interprétation, mais cela nous éloignerait trop de notre sujet. Passons donc à la phase suivante, c'est-à-dire à la modalité la plus importante peut-être d'approche de Lipatti de la pensée enescienne : l'interprétation des compositions pour piano du Maître.

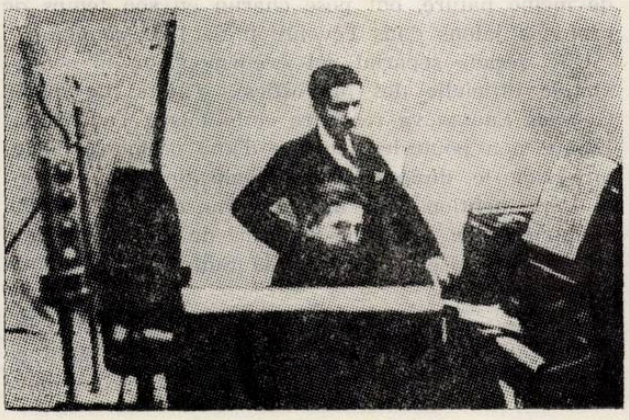
Examinons, par exemple, un des premiers enregistrements de Lipatti durant la période des études à Paris [7] : la 2-ème partie, *Presto vivace*, de la *Sonate no. 1 en fa dièse mineur*. Quoi qu'il soit question d'un enrégistrement „d'essai" réalisé dans des conditions techniques dépassées de nos jours, auxquelles s'ajoutent les détériorations ultérieures des disques, nous croyons cependant intéressant de la mentionner, autant pour sa valeur inédite que pour la conception de l'interprétation, dirigée vers un dramatisme judicieusement gradué, dans le cadre d'une rythmique rigoureuse.

Auguste Mangeot, le directeur de l'École Normale de Musique, se référant à l'interprétation donnée par Lipatti à la *Sonate no. 2 en fa dièze mineur* de G. Enesco, lors du récital du 25 février 1935, note dans le Monde Musical [8] :

„Le jeune Dinu Lipatti, quoi que complètement inconnu au public parisien, a récolté 6 rappels enthousiastes qui s'adressaient autant à lui qu'au compositeur... Nous nous contentons de dire que l'on devrait accorder [à la *Sonate en fa dièze mineur*] une place primordiale parmi les plus belles oeuvres contemporaines pour piano. Sans nul doute il faut un Lipatti pour l'exécuter. Ce jouvenceau de 18 ans n'est-il pas du reste un fils spirituel d'Enesco, autant comme interprète que comme compositeur ? La journée de 25 février, qui les a unis dans le même triomphe, restera une date mémorable".

L'accoutumance complète avec le style enescien sera plus évidente encore quelques années plus tard, lorsque Lipatti enregistrera la *Bourrée* de la *Suite op. 10*, en lui donnant un élan et une robustesse qu'on n'a pas rencontré jusqu'à présent, dans aucune autre interprétation.

Dans la *Sonate no. 3 en ré majeur*, op. 24, le style enescien este complètement assimilé en une création dans laquelle se développe une complexité de problèmes. Ceux-ci contiennent des exigences pianistiques, jusqu'à la pregnance rythmique et le coloris polyvalent contemporain. On dépasse ainsi le style



pianistique proprement dit, en abordant une palette orchestrale de la facture la plus authentique.

Mais la collaboration proprement dite Enesco-Lipatti s'est accomplie surtout dans le cadre des récitales de musique de chambre.

Figurons-nous un instant que nous nous trouvons dans une salle de concert, participant á un événement de ce genre : Bucarest, novembre 1937... La salle de l'Athénée est bondée jusqu'au refus par un public impatient d'assister à l'événement de la saison musicale : le récital de sonates Georges Enesco — Dinu Lipatti.

„Il est rare, écrit la pianiste Cella Delavrancea, que le piano avec le violon réunis puissent donner satisfaction. Les qualités et les défauts des deux instruments sont en contradiction continue, et si les exécutants n'ont pas les dons de noblesse — les seuls qui puissent rapprocher des caractères différentes — il reste toujours entre le langage sonore de l'un et de l'autre un vide contrastant, qui anihile l'émotion. Enesco et le jeune pianiste Lipatti ont passé à travers cet obstacle durant leur concert de samedi 6 novembre et nous ont enchantés dans Mozart, Beethoven, aussi bien que dans la Sonate si picturale d'Enesco..." [9] Il est question ici de la *Sonate no. 2 en fa mineur*, la seule pièce de ce récital que nous possédions en un enregistrement ultérieur. La collaboration entre les deux interprètes est tellement organique qu'elle provoque la sensation non d'une synchronisation correcte, mais d'une merveilleuse coïncidence d'intentions de rythme intérieur, d'esprit, de climat affectif.

Dans la *3-ème Sonate, „dans le caractère populaire roumain"* les caractéristiques signalées plus haut s'approfondissent, atteignant des moments où les instruments empruntent réciproquement, parrait-il, leurs caractéristiques de timbre. Cela dû, non seulement à la structure musicale, dans laquelle les deux instruments empruntent alternativement les éléments constitutifs de la phrase, mais aussi dans l'art de nuancer, dans la modalité d'attaque des sons ; c'est une véritable substitution réciproque et continue dans laquelle les instruments semblent disparaître, s'intégrant dans des sonorités nouvelles. Ceci est évident spéciallement dans la dernière page du 2-ème mouvement, d'une authentique atmosphère roumaine, dans laquelle il semble que l'on perçoit les sons de la flûte à bec (le „caval" populaire roumain).

À juste raison Mihail Jora, dans une chronique consacrée à un récital Enesco-Lipatti, remarquait [10] : „Quel effort et quelle intelligence chez Lipatti pour s'approprier la conception et le style d'Enesco, pour suivre sa pensée et la compléter, pour remonter et redescendre de concert la ligne mélodique, pour sentir à l'unisson le déchirement d'un accent ou l'élan d'une phrase ailée. Et combien il est difficile d'établir le piano sur le plan du violon dans un concert de sonates. Ces deux instruments se différencient fondamentalement et un antagonisme sans issue règne entre eux. Cette fois cependant la vieille inimitié qui les sépare paraissait atténuée. Une espèce d'armistice était intervenu et leurs sons s'unissaient et se mêlaient au point qu'ils s'étonnaient eux-mêmes de cette aventure..."

La disparition si prématurée de Dinu Lipatti a interrompu une collaboration qui s'annonçait, dès le début, si harmonieuse et si authentique [11]. Si pour Lipatti le travail en commun avec Enesco a marqué un des moments suprêmes de son art, en tant qu'interprète, quelle joie a dû ressentir, à son tour, le Maître, lorsqu'il pouvait jouer sans être dérangé ni troublé, avec un pareil collaborateur, dans son ambiance préférée, la musique de chambre. Mais aussi quelle a été sa douleur quand, au souvenir de son collaborateur idéal, il écrivait :

„Que Lipatti nous ait quittés, c'est pour ses amis un deuil du coeur et, pour la musique, une perte qui ne se réparera pas de sitôt. Il était, au vrai, l'un des plus grands interprètes de notre temps. Il a — comme moi-même — hésité devant plusieurs vocations. J'ai longtemps cru qu'il serait violoniste. Il a fait ses classes de compositeurs. Finalement, il est devenu le merveilleux pianiste que vous savez.

Qu'on me pardonne si le renom de l'interprète n'efface point dans mon souvenir l'image et les promesses du créateur. Jouer d'un instrument, fût-ce parfaitement, est excellent. Imaginer, créer, donner la vie à nos fantômes est mieux encore, et plus rare. Je conserve donc la mémoire d'une suite d'orchestre que j'ai plusieurs fois dirigée, d'un concertino de piano, d'une sonatine pour le violon : je la jouais avec plaisir, et aussi avec l'espoir, avec le désir ardent que mon pays natal trouve en Lipatti un poète digne de lui et capable de chanter sa nostalgie infinie, ses paysages et ses malheurs..." [12]

NOTES

[1] M. Jora. *Concerte [Concerts].* Dans : *Timpul,* Bucarest, 16 octobre 1939 ou : *Concert Enescu — Lipatti.* Dans : M. Jora. *Momente muzicale [Moments musicaux].* Ed. Muzicală, Bucarest 1968.

[2] Lettre à Dinu Lipatti, Bucarest le 22 août 1939. (Collection du profeseeur Dragoș Tănăsescu).

[3] Paris, 19 octobre 1935. Collection privée.

[4] Il s'agit de la Sonate *Waldstein.*

[5] *Le Concerto No. 5 pour piano et orchestre* de L. von Beethoven.

[6] Lipatti, Madeleine. *Dedicace* Dans : *Hommage à Dinu Lipatti,* Genève, Ed. Labor et Fides, 1951.

[7] Ecole Normale de Musique, 29 juin 1936. Disque d'éssai non mis en circulation. Bibliothèque de l'Académie Roumaine.

[8] Nr. 3, Mars 1935.

[9] Cella Delavrancea. *Concert de sonates Enescu — Lipatti. Dans : Le Moment,* Bucarest, 11 novembre 1937.

[10] Idem note no. 1.

[11] Voilà les moments les plus caractéristiques de cette collaboration qui a duré 11 ans :

a) Répertoire des oeuvres d'Enesco joués par Lipatti :
— *Sonate pour piano en fa dièze mineur*, op. 24, no. 1
— *Sonate pour piano en ré majeur*, op. 24, no. 3
— *Suite pour piano no. 2, en ré majeur*, op. 10
— *Sonate no. 2 pour piano et violon en fa mineur*, op. 6
— *Sonate no. 3 pour piano et violon „dans le caractère populaire roumain", en la mineur*, op. 25
— *Impressions d'enfance*, suite pour violon et piano, op. 28

b) Collaborations en musique de chambre :
— 7 novembre 1936 — récital à l'Athénée Roumain (Beethoven, Franck, Lipatti — *Sonatine pour violon et piano)*
— 6 novembre 1937 — récital de sonates à l'Athénée Roumain (Mozart, Beethoven, Enesco — *Sonate No. 2 en fa mineur*, op. 6)
— 14 octobre 1939 — récital de sonates à l'Athénée Roumain (Mozart, Beethoven, Fauré)
— 18 novembre 1940 — récital de sonates, salle Aro (Bach, Mozart, Franck)
— 18 novembre 1941 — récital de sonates, salle Aro
— 12 décembre 1941 — récital de sonates à l'Athénée Roumain (Mozart)
— 22 février 1942 — récital de sonates à l'Athénée Roumain (Bach, Fauré, Enesco — *Impressions d'enfance*, première audition)
— 19 décembre 1942 — récital de sonates à l'Athénée Roumain (Mozart, Fauré, Beethoven).

[12] *Hommage à Dinu Lipatti.* Genève, Ed. Labor et Fides, 1951. *1970. In Memoriam Dinu Lipatti. 1917—1950.* Genève, Ed. Labor et Fides, 1970. Le texte original en français.

Dinu Lipatti, trente ans après

La perspective des trente ans écoulés depuis la disparition de Dinu Lipatti rehausse la création de ce représentant de marque de la culture musicale roumaine.

Toute rétrospection comporte, implicitement, la considération de l'oeuvre sous de nouveaux angles et les éléments inédits, posthumes. Si, inévitablement, le second aspect ne peut être que limité, le premier, en échange, subit une évolution permanente.

Aussi, la *création musicale* de valeur indéniable continuera-t-elle a être découverte dans le temps et ceci, tant par l'adaptation de l'auditoire aux nouvelles caractéristiques du langage, que par leur assimilation sur le plan psycologique. *L'interprétation* reflète cet épanouissement progressif des qualités complexes auquel s'ajoutent les éléments objectifs de perfectionement tels que l'évolution des instruments ou de certainès modalités de réalisation instrumentale. Evidemment nous nous rapportons à l'étape de l'enregistrement sur disque, excluant d'emblée l'époque „préhistorique" lorsque les interprétations n'offraient pas de documents-témoins, vérifiables ultérieurement.

Nous essaieron de brosser l'évolution de ces deux aspects de l'art musical, qu'on ne saurait dissocier dans l'activité de Lipatti.

Trente années déjà depuis la mort de Lipatti et l'on n'a pas encore complètement considéré son évidente personnalité, qu'il manifestait dans la *composition.*

Rappelons plutôt les appréciations exprimées par quelques personnalité de l'époque :

Nadia Boulanger, son professeur de „musique", sa mère spirituelle comme l'apppelait Lipatti avouait : „...Dans ses compositions, dont l'importance n'a pas encore été relevée exactement, on retrouve les mêmes marques profondes de sa personnalité et la même perfection. Elles témoignet d'un authentique don de création et sont dignes de figurer aux côtés des disques qui prolongent le rayonnement de l'interprèté..." [2]

Paul Dukas le considérait comme „son meilleur élève" et affirmait selon le témoignage de Théodore Lipatti [3] que Dinu Lipatti „sera un second Georges Enesco".

Filip Lazăr confiait à Mihail Jora [4] : „Je suis frappé, confondu par un talent de la sorte. Je crois bien que le génie l'habite..."

Nous avons produit quelques qualificatifs seulement, dispensés par des personnalités de premier ordre, contemporaines de Lipatti afin de ne pas mettre en doute la vocation de cet artiste dans le domaine de la composition.

D'ailleurs, ces deux coordonnées fondamentales de l'art musical — la composition et l'interprétation — s'associent organiquement, l'interprétation par elle même „recrée" l'oeuvre, résultante nouvelle de l'assimilation du style du compositeur par le truchement de la personnalité de l'interprète. Les grands créateurs de l'édifice musical n'ont jamais fait cette dissociation ; les profondes spécialisations de notre époque s'expliquant bien par l'impossibilité quantitative d'embrasser les sphères, non par les différenciations structuralles. Aussi le fait que Dinu Lipatti ait illustré les deux domaines ne doit pas surprendre, car il représente justement la confirmation de sa vocation artistique, authentique et complète.

Bien que la passion de la création ne l'eut jamais quitté, Lipatti l'interprète l'emporte sur le compositeur ; parce qu'il y a, de fait, impossibilité maté-

rielle d'embrasser des domaines dont les paramètres surpassent les moyens de l'homme contemporain.

En considérant la biographie de Lipatti, l'on constate que, des ses premières années, il avait marqué ces deux domaines, en interprètant ses propres improvisations et compositions aux concerts donnés pour les oeuvres de bienfaisance. À 15 ans il obtient la Première Mention au Concours National de Composition Georges Enesco pour la *Sonate pour piano*. À 16 ans, le Deuxième Prix lui est décerné à Vienne au Concours International de piano, à l'issue duquel Cortot avait déclaré que Lipatti méritait de loin, le Premier Prix. Sa *Sonatine pour piano et violon*, écrite au même âge reçoit le Deuxième Prix „Georges Enesco" et un an après, à 17 ans, il remporte la Premier Prix au Concours National de composition.

En évoquant rapidement et brièvement quelques moments de la vie de Lipatti, sa vocation puissante pour les deux domaines s'impose d'autorité. Sa prodigieuse carrière d'interprète commençait à l'absorber à tel point qu'il délaissait la composition, bien que celle-ci fut une necessité impérieuse. Sujet d'amers regrets, qui l'a maintes fois fait souffrir, et déterminé parfois à confier au maître Jora „qu'il déplorait le fait d'être pianiste". Presque toutes les lettres de Lipatti expriment son regret pour le fait qu'il devait consacrer tout son temps à l'étude du piano, sans pouvoir s'accorder le répit de reprendre „ce chapitre si cher". À 17 ans révolus, Lipatti choisi délibérément le perfectionnement de l'interprétation, sans renoncer pour autant à la composition, qu'il réservait pour „plus tard". Ce „plus tard" que le destin lui a refusé.

Les quelques oeuvres de Lipatti demeurent vivantes justement en raison de leur qualités et de leur authentique valeur. Elles révèlent le credo du compositeur, son métier, la densité de leurs sens, comme les graines, qui ont germé à peine comprennent en soi l'essence de l'arbre qu'elles représentent.

Le *Concertino en style classique* pour piano et orchestre est l'unique oeuvre publiée du vivant de l'artiste (Universal Edition, Vienne, 1941). Après sa mort, 7 compositions sur 30 ont été publiées[5]. Nous avons la noble tâche de continuer la liste des publications qui n'ont pas épuisé les meilleurs créations de Lipatti ; nous mentionnons spécialement les manuscrits suivants : *La suite symphonique „Tziganes"* (1934, collection Madeleine Lipatti), *Trois danses roumaines pour deux pianos* (1937, Bibliothèque de l'Académie de la R.S.R.), *Nocturne pour le piano* sur un thème moldave (1937, collection Miron Şoarec), *Symphonie concertante pour deux pianos et orchestre à cordes* (1938, collection Madeleine Lipatti), *Introduction et Allegro pour flûte solo* (1939, Bibliothèque de l'Académie de la R.S.R.), *Concert pour orgue et piano* (1939, Bibliothèque de l'Académie de la R.S.R.), *Fantaisie pour le piano* (1940, collection Madeleine Lipatti), *Cinq chansons sur des poèmes de Verlaine* (1945, collection Madeleine Lipatti), *Quatre mélodies pour chant et piano*, sur des poèmes de Rimbaud, Eluard, Valéry (1945, Bibliothèque de l'Union des Compositeurs de la R.S.R.) etc. Nous estimons que les possesseurs de ces manuscrits ont la noble mission, patriotique et culturelle, de les mettre à la portée du public, afin que ces compositions puissent être publiées, connues.

En fin de compte, ont pourrait émettre l'hypothèse que le temps certifiera d'ailleurs — nous en sommes sûrs — que si la brillante et prestigieuse carrière de l'interprète qui le suite en faît de la hiérarchie des interprètes du XX-e siècle — n'avait pas amoindri l'activité du compositeur Dinu Lipatti, si son oeuvre n'etait pas très peu connue (le compositeur et musicologue Zeno Vancea affirme, dans une étude consacré au compositeur Lipatti[6], que justement ses créations musicales de première ordre n'ont pas encore été éditées) sa création musicale l'aurait imposé sans nul doute, comme l'un des représentants de l'école musicale roumaine de composition.

(a suivre)

En français par Lidia Ciucă

NOTES

[2] Dans : *Hommage à Dinu Lipatti*. Genève, Ed. Labor et Fides, 1951.

[3] Lettre adressée au professeur Florica Musicesco, Paris, le 18 janvier 1935 (Collection privée).

[4] Paris, le 21 mai 1935. Dans : Tomescu, Vasile, *Filip Lazăr*, Bucarest, Ed. musicală, 1963.

[5] *Sonatine pour la main gauche seule* (1941), Ed. Salabert, Paris, 1953.
Danses roumaines, pour deux pianos ou piano et orchestre (1945), Ed. Salabert, Paris, 1954.
Nocturne en fa dièse mineur (1939), Ed. Salabert, Paris 1956.
Aubade pour quatuor à vent (1949), Rongwen Music, New-York, 1958.
Le lied *Les pas* (Valéry) (1945), Ed. muzicală, Bucarest, 1967.
Sonatine pour violon et piano (1933), Ed. muzicală, Bucarest, 1970.
Cadences pour le Concerto en do majeur KV 467 de Mozart (1945), Ed. muzicală, Bucarest, 1971.
Annexe du livre *Dinu Lipatti* par Dragoş Tănăsescu et Grigore Bărgăuanu.

[6] La création de Dinu Lipatti en tant que compositeur forme l'objet des préoccupations des musicoloques roumains et étrangers, à savoir :

1) Mosser, R-Aloys, Dinu Lipatti — *Danse roumaine pour piano et orchestre*. Dans : *Regards sur la musique contemporaine*, 1921—1946, Lausanne, Librairie F. Rouge, 1946.

2) Mooser, R.-Aloys, *Dinu Lipatti — Concertino en style classique*. Dans : *Aspects de la musique contemporaine* (1953—1957), Genève, Ed. Labor et Fides.

3) Bărgăuanu, Grigore. *Dinu Lipatti compositeur*. Dans : *Muzica*, Bucarest, no. 5—6, 1964.

4) Tănăsescu, Dragoş et Bărgăuanu, Grigore. *Interférences stylistiques dans la création de Dinu Lipatti*. Dans : *Muzica*, Bucarest, no. 1, janvier 1971.

5) Tănăsescu, Dragoş et Bărgăuanu, Grigore. *Dinu Lipatti*, Bucarest, Ed. Muzicală, 1971.

6) Vancea, Zeno. *Dinu Lipatti*. Dans : *Muzica*, Bucarest, no. 2, février, 1976.

Prix et distinctions

obtenues par les compositeurs et les interprètes roumains aux concours musicaux internationaux de 1980

Concour international de composition — musique electroacoustique, — Bourges, France

OCTAVIAN NEMESCU — Prix pour *Concentrique*

Concour international de composition, Dresde, République Démocratique Allemande

LIANA ALEXANDRA — Mention du jury pour l'opéra d'enfants *La fée de la neige*

Concour international de composition pour instruments à vent, Ancone, Italie

PETRU STOIANOV — Prix „Ancona" pour *Proportions II* (clarinette et bande magnétique)

Premier concour international de musique d'orgue, Tolède, Espagne

ŞERBAN NICHIFOR — Prix „Diego Ortez" pour *Postludium*

Concour international de chant „Achile Peri", Regio Emilia, Italie

IULIANA CIURCĂ — Ier Prix

Concour international de musique contemporaine, Rotterdam, Hollande

FLORIAN POPA, clarinette — Ier Prix

Concour international de Markneukirchen, République Démocratique Allemande

ION RAŢIU, cor — IIIe Prix
IOAN VIDU, tuba — Prix spécial du jury
DOINA PRODAN ILIOIU — Prix pour le meilleur accompagnement
VIORICA RĂDOI — Prix pour le meilleur accompagnement

Concour international „J. S. Bach", Leipzig, République Démocratique Allemande

LILIANA BIZINECHE, chant — IIe Prix
MARIN CAZACU, violoncelle — IIe Prix
ROŞIANU ANDREI, violon — VIe Prix

Concour international de violon „Carl Nielsen", Odense, Danemark

ADA ROSIN	— IVe Prix
MARIUS NICHITEANU	— Ve Prix

Concour international de violon „Reine Elisabeth", Bruxelles, Belgique

MIHAELA MARTIN	— Ve Prix
EUGEN SÎRBU	— VIIe Prix

Concour international de chant, Paris, France

LILIANA BIZINECHE	— Ier Prix

Concour international de chant, Udine, Italie

MARIA MUREȘAN

Concour international de violon „Tibor Varga", Sion, Suisse

PAUL FLORIN	— IIe Prix
MIRCEA CĂLIN	— IIIe Prix
LIVIU CASLEANU	— IVe Prix
DORU POP	— Mention

Concour international de cor, Toulon, France

NICOLAE DOSA	— Ier Prix

Concour international de piano „Paloma O'Shea", Santander, Espagne

DAN ATANASIU	— IIIe Prix

Concour international des jeunes violonistes „Jaroslav Kocian", Usti nad Orlici, République Socialiste de Tchécoslovaquie

SIMONA MOISE	— Ier Prix
MARINA DRAGOMIRESCU	— Prix pour le meilleur accompagnement

Concour international de chant, Ostende, Belgique

IONEL VOINEAG	— Grand Prix de la ville d'Ostende
MONICA TEODORESCU	
IONEL VOINEAG	— Prix pour le meilleur duo

Concour international de chant, s'Hertogenbosch, Hollande

MARIANA CIOROMILA	— Ier Prix

Concour international de piano, Senigalia, Italie

OLGA BOLOCAN	— IIe Prix, Ière catégorie
DAN VLĂDESCU	— Mention
SANDU CONSTANTIN	— IIe Prix, IIe catégorie

Concour international de Langollen, Angleterre

ANCA DANIELA MIHUȚ	— Ier Prix
MIHAELA UNGUREANU	— IIe Prix
Chorale „INFANTIS"	— IIe Prix

Concour international de musique, Genève, Suisse

Quatuor vocal formé par — IIe Prix
- PAULINA STAVRACHE CIOCMĂREAN (soprano)
- OLGA CSORVASI (mezzo-soprano)
- SZILAGY ZSOLT (ténor)
- TEODOR CIURDEA (basse)

VIIe Festival international de l'art UNICEF, Rome, Italie

ELVIRA CÎRJE — Prix „Il sagitario d'oro"

Concour international de violon „Niccolò Paganini", Gênes, Italie

NICOLAE TUDOR — IIe Prix (Le Ier Prix n'a pas été accordé)

Concour inernational „Fr. Chopin", Varsovie, République Populaire Polonaise

DAN ATANASIU — Mention d'honneur
— Prix spécial du jury „Janina Nawrocka" (pour l'interprétation de la musique de Chopin)

Féstival international de musique legère „Menschen und Meer", Rostock, République Démocratique Allemande

MARCEL DRAGOMIR — Prix pour la meilleur chanson

Festival international de musique legère, Sopot, République Populaire Polonaise

CORINA CHIRIAC — IIIe Prix

Concour international de chant „Francisco Vinas", Barcelone, Espagne

MINERVA MIHAELA ENESCU — Prix extraordinaire de la municipalité de Barcelone

Concour international de chant „V. Bellini", Caltanissetta, Italie

DOINA NECULCE — IIe Prix
ELENA GAJA — IIIe Prix
CONSTANȚA CÎMPEANU — Diplome d'honneur

Festival international „Katia Popova", Pleven, République Populaire Bulgaire

LILIANA BIZINECHE — Médaille d'or
INA MACARCE — Médaille d'or

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA — Nr. 1, 48 p. București — ianuarie 1981

Redacția : București, str. Poiana narciselor nr. 6, sector 6.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2.
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLECTIVUL REDACȚIONAL

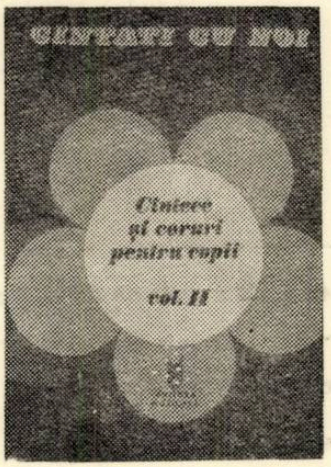
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : MIHAI MOLDOVAN (dezbateri, creații), COSTIN CAZABAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (știri, Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

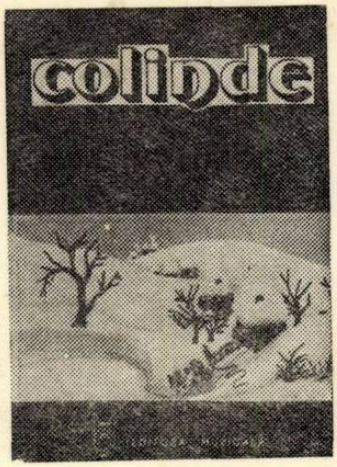
COLEGIUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU

Pe coperta I : Ion Irimescu — „George Enescu"

Noutăți editoriale





I. P. Informația c. 2833

42.416

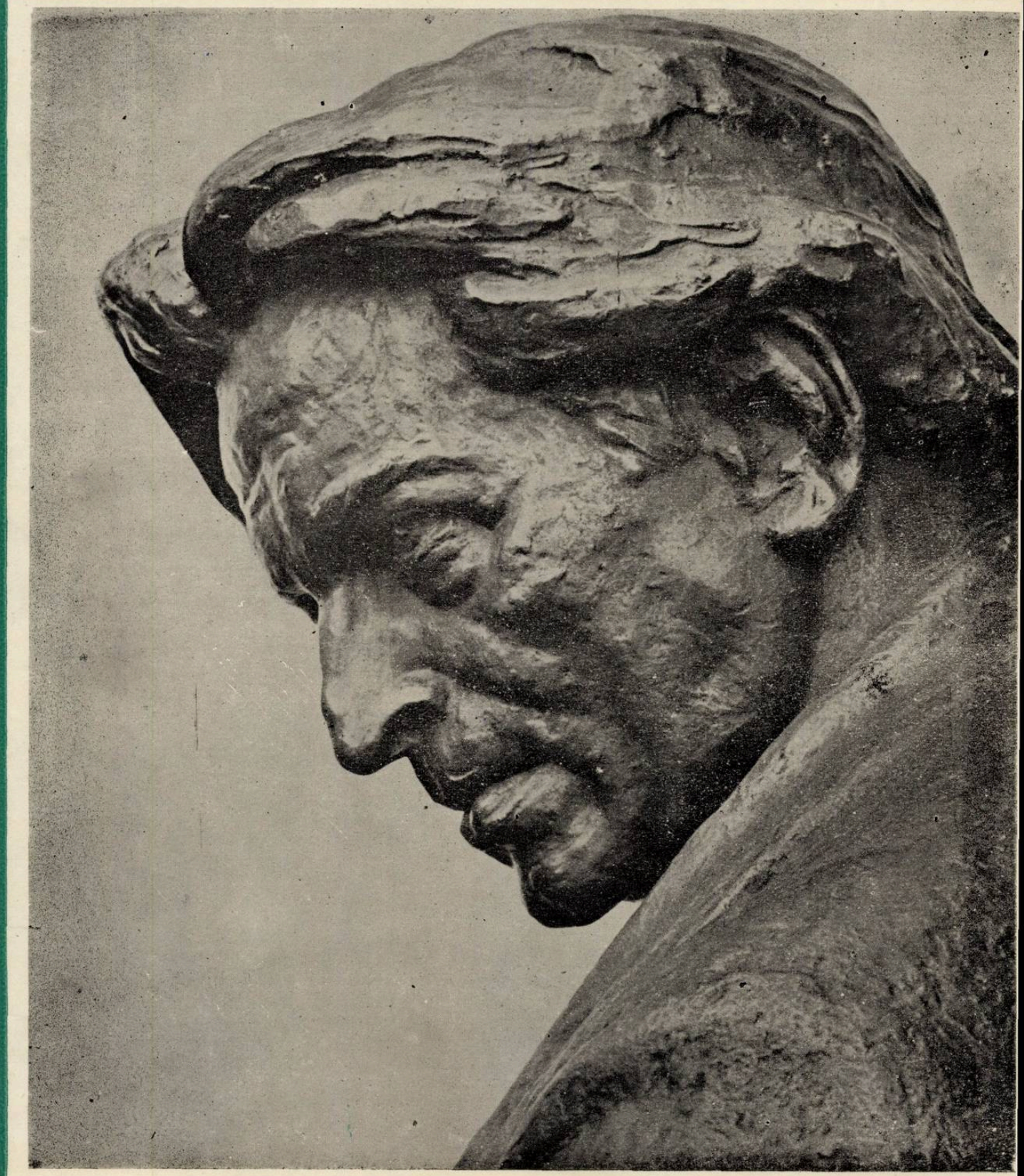
Preț lei 7

2

MUZICA

FEBRUARIE

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIAL



BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXXI NR. 2 (341) FEBRUARIE 1981

Aspecte ale creaţiei didactice şi pentru copii în lumina exigenţelor actuale ale educaţiei muzicale

Liviu Comes

După cum am arătat şi în alte dăţi, o muzică bună pentru copii, indiferent de genul din care face parte, trebuie să întrunească o serie de condiţii :

— Să aibă un conţinut aparţinînd lumii de imagini, preocupări şi trăiri ale vîrstei. Aceasta în mod diferenţiat deoarece psihicul copilului evoluează cît se poate de rapid ceea ce ne obligă să ne adresăm în mod diferit preşcolarului, elevului din ciclul elementar sau şcolarului mai mare.

— Să utilizeze un limbaj muzical şi literar, potrivit vîrstei copilăriei.

— Să se adapteze capacităţii de înţelegere şi asimilare a vîrstei.

— Să ţină seama de posibilităţile de execuţie şi interpretare ale copiilor.

— În cadrul tuturor acestor parametri să aibă un nivel artistic şi educativ cît mai ridicat.

Trebuie să recunoaştem însă că o bună parte a creaţiei oferită copiilor pe diferite căi este departe de a întruni aceste condiţii. Biroul secţiei de creaţie didactică şi pentru copii este obligat să poarte o luptă permanentă pentru a aduce lucrurile pe un făgaş mai bun, avînd de întîmpinat o serie întreagă de dificultăţi. Unele dintre ele sînt cunoscute şi s-a mai vorbit despre ele în alte ocazii. Altele sînt mai subtile şi le descoperim pe măsură ce pătrundem mai adînc în fenomenul complex creaţie-difuzare-receptare privind muzica pentru cei mici.

Cea mai însemnată piedică în calea promovării unei creaţii de bună calitate în acest domeniu o constituie fără îndoială abordarea muzicii pentru copii de către un număr destul de mare de autori lipsiţi de competenţă atît sub aspectul meşteşugului cît şi al talentului, tentaţi de simplitatea aparentă a acestor genuri, simplitate pe care o confundă cu facilitatea. Această avalanşă de produse de slabă calitate, difuzate prin toate mijloacele posibile — după cum am mai arătat cu alte prilejuri — nu poate fi stăvilită ci poate fi cel mult contracarată printr-o muzică bună pentru copii, creată de compozitori de prestigiu. Aş vrea să atrag atenţia asupra unui factor la care de obicei ne gîndim mai puţin dar care explică în bună parte difuzarea în predominanţă a unei muzici necorespunzătoare pentru copii. Cu prilejul unor discuţii purtate pe această temă cu diverse instituţii a fost invocat motivul penuriei de cîntece pentru copii create de compozitorii noştri. Faţă de sutele de lucrări de acest gen avizate anual de Biroul secţiei noastre, o asemenea afirmaţie dovedeşte o evidentă lipsă de informare, care dăinuie nu numai la nemuzicieni, ci din nefericire şi la mulţi muzicieni de profesie. Pentru toţi aceştia ar părea neverosimil bunăoară faptul relevat de statisticile noastre şi anume că din 1950 încoace au fost editate la noi peste 50 colecţii de cîntece şi coruri pentru copii — albume colective sau personale — unele dintre acestea cuprinzînd chiar sute de piese. Sîntem convinşi că dacă toţi profesorii de muzică şi dirijorii de coruri de copii ar cunoaşte ceea ce s-a tipărit în creaţia de gen, s-ar produce schimbări substanţiale atît în componenţa programelor artistice cît şi în conţinutul manualelor de muzică. Fără îndoială că atunci s-ar lua în mînă condeiul cu mai multă sfială şi exigenţă pentru a se suplini imaginarul gol din creaţia pentru copii.

Un alt factor asupra căruia aş dori să atrag atenţia se referă la necesitatea unei viziuni juste asupra posibilităţilor şi a nivelului interpretativ al formaţiilor de copii. În această privinţă s-a creat o opinie falsă asupra acestor lucruri deoarece mulţi se orientează doar după cele cîteva coruri de copii, de performanţă, care s-au afirmat în viaţa concertistică sau în programele de Radio şi Televiziune. Or, componenţa acestor formaţii constă de regulă din elevi ai şcolilor şi liceelor de muzică, ceea ce adeseori se uită să se menţioneze Nivelul ridicat la care ele prezintă programe de dificultate remarcabilă le face demne de întreaga noastră apreciere şi dragoste. Bucuria

pe care o simţim ca muzicieni în faţa acestor realizări este însoţită însă şi de un gust amar dacă reflectăm puţin asupra unor probleme adiacente. Aceşti copii sînt selecţionaţi dintre elevii şcolilor de muzică, reprezentînd numai o mică parte dintre ei care la rîndul lor formează o proporţie de nici 0,5% din totalul şcolarilor din ţara noastră. Beneficiind de o educaţie muzicală la şcoli de specialitate, aceste cîteva mănunchiuri de copii oglindesc un nivel muzical de excepţie ce se situează departe de cel al imensităţii copiilor ţării noastre, în număr de cîteva milioane cuprinşi în grădiniţe şi în şcoli generale, care-şi fac educaţia muzicală cu educatoare, învăţători şi doar uneori cu profesori de muzică. O informare reală asupra componenţei acestor formaţii este necesară nu numai de dragul adevărului. În primul rînd ea este importantă pentru marele auditor, care trebuie să înţeleagă ceea ce noi muzicienii ştim prea bine şi avem datoria să o spunem mereu, că asemenea performanţe artistice nu pot apărea din senin printr-un dirijor bun şi o serie de repetiţii ci au la bază o prealabilă şlefuire artistică a fiecărui membru al formaţiei printr-o muncă tenace de zi cu zi în şcolile de specialitate. O orientare realistă asupra posibilităţilor interpretative ale copiilor este cît se poate de utilă în acelaşi timp şi pentru compozitorii noştri care trebuie să creeze nu numai cu gîndul la corurile de performanţă ci şi la masele largi de copii al căror nivel nu avem dreptul să-l ignorăm, care au nevoie de muzică în aceeaşi măsură, dar potrivită posibilităţilor mult mai modeste ale formaţiilor pe care le pot alcătui.

În cuvîntul meu m-am referit la cîteva probleme legate în special de muzica vocală pentru copii deoarece stă în primul rînd în atenţia noastră. Sarcinile acestei secţii sînt însă cu mult mai complexe.

După cum se ştie ne-am ocupat cu muzica instrumentală pentru repertoriul şcolar, domeniu în care am realizat :

— o evidenţă a creaţiei instrumentale tipărită ;

— 4 caiete de piese pentru pian (clasele I—IV) litografiate în 1978 ;

— 4 caiete de piese pentru vioară şi pian (clasele I—IV) litografiate în 1980 ;

— în colaborare cu Biroul secţiei simfonice şi de cameră au fost alcătuite şi tipărite la Editura muzicală 4 albume din Colecţia „Repertoriul instrumental" cuprinzînd piese pentru pian, vioară, flaut şi violoncel, pentru instrumentiştii avansaţi.

Aceste acţiuni odată pornite, urmează să fie continuate în viitor. Cele 4 caiete de piese pentru pian litografiate în 1978 sînt prevăzute în planul Editurii muzicale în 1981.

Într-un alt domeniu de lucru Secţia noastră a procedat la o analiză a manualelor de muzică. Discuţiile purtate în cadrul unui cenaclu care a avut loc anul trecut şi s-a desfăşurat în baza unor referate judicioase au scos în evidenţă laturile negative ale actualelor manuale şi au adus propuneri pentru înlăturarea lor şi îmbunătăţirea acestor manuale. S-a accentuat cu această ocazie asupra unui principiu de bază potrivit căruia această disciplină trebuie să pornească de la o muzică vie şi valoroasă spre deprinderi şi noţiuni teoretice şi nu invers. Ne bucurăm să aflăm că Ministerul Educaţiei şi Învăţămîntului este de acord cu acest principiu şi aşteptăm ca el să fie aplicat în elaborarea noilor manuale.

În domeniul muzicii vocale pentru copii aş vrea să amintesc că din iniţiativa Biroului secţiei noastre s-a alcătuit de către Ana Motora-Ionescu o bogată şi sistematică colecţie de cîntece şi jocuri muzicale pentru preşcolari apărută anul acesta la Editura didactică şi pedagogică. De asemenea, tot în domeniul muzicii vocale s-a iniţiat apariţia la Editura muzicală a unei serii de colecţii de coruri pentru copii, cu apariţie anuală, intitulată „Cîntaţi cu noi". Pînă acum s-au alcătuit şi tipărit două volume : primul la două voci şi al doilea la trei voci a cappella. În prezent, se lucrează la elaborarea celui de al treilea volum care va apare anul viitor.

Considerăm că muzica vocală constituie o principală pîrghie în educaţia muzicală şi patriotică a copiilor de toate vîrstele. De aceea facem un apel călduros către toţi compozitorii să scrie cîntece şi coruri pentru milioanele de copii ai ţării noastre.

Copiii iubesc muzica, iar un cîntec frumos este pentru ei o jucărie care nu se strică niciodată. Un cîntec frumos este în acelaşi timp şi cea mai convingătoare pledoarie pentru muzică şi valorează mai mult decît orice discurs pe această temă.

Sugestii (sau autosugestii) gîndind la educaţia muzicală

Alexandru Paşcanu

Vorbesc în numele şi prenumele meu fără să angajez Biroul acestei secţii. Este o simplă luare de cuvînt, motiv care explică faptul de a nu fi prezentat în prealabil materialul spre a fi văzut de către Conducerea Uniunii. Intenţionasem să încep prin a recita o poezie intitulată „„Plictiseala cu numele Beethoven", poezia ar demonstra elocvent o mentalitate, o coordonată intelectuală care ar fi putut fi cercetată, ca semnificativă pentru un moment, sau cerc de oameni. Dar mi-am reamintit că nu recit frumos în public şi că dacă o făceam m-aş fi contrazis pentru că intervenţia mea orală vrea să nu mai analizeze circumstanţele pe care le ştim prea bine ci cum să acţionăm mai practic pentru a scoate muzica din impas în lumea celor mici şi a tineretului.

Şi atunci pentru a fixa mai bine direcţia reflectorului aş aduce în obiectiv o amintire... Acum vreo 10 ani o comisie redacta un bogat material privind rolul muzicii în formarea tineretului în pregătirea sa multilaterală cu soluţii, programe analitice etc. etc.

...Acum 15 ani o comisie lărgită cu participarea unor cadre cu experienţă de la Iaşi, Cluj şi Bucureşti, a redactat un amplu material privind rolul muzicii etc., etc.

...Acum 20 de ani, etc. etc.

...Acum 25 de ani, pe cînd mulţi din actualii responsabili ai instituţiilor noastre muzicale erau studenţi în Conservatoare o comisie redacta un material...

Mă opresc aici pentru a nu vă irita de la bun început.

Pe scurt şi concret ! Materialele nu au lipsit. Rezultatele ? Slavă Domnului, ele nu au întîrziat : muzica a fost scoasă de la clasa XI, apoi a X, a IX-a, (cum s-ar zice ştiinţific, numărătoarea inversă iar — ca să nu devină şablon — s-a sărit la cealaltă extremitate (clasele I—IV), unde nu a fost scoasă muzica ci profesorii de muzică.

Ce propuneţi deci pentru 1981 ?

O nouă comisie şi un nou material ?

Oricînd se mai pot găsi persoane capabile de candoare, visare şi scriptologie documentată. Poate... în faţa unor noi condiţii de viaţă, chiar şi cele mai simple vietăţi — protozoarele — se adaptează în vederea supravieţuirii. Muzicienii de ce nu ?

Sîntem gata să ne lamentăm la un zid al plîngerii şi aşteptăm totul de la foruri tutelare care s-au dovedit ori neputincioase în a reforma programa analitică, ori — atente la sarcini mult mai grave şi foarte stringente — privind muzica cu mai puţină condescendenţă, sonorităţile putînd fi emise gratuit de amatori. Ce-am făcut noi din iniţiativa noastră — şi veţi vedea că resurse şi desfăşurări posibile există — pentru a defrişa măcar nişte poteci spre sufletul copiilor şi chiar al publicului în general ?

Nu mi-o luaţi în nume de rău : nu credeţi cumva că primul cerc de „Prieteni ai muzicii" ar trebui înfiinţat aici la Uniunea compozitorilor ? şi cînd afirm aceasta mă gîndesc la modul formal şi ineficient în care se desfăşoară acele cercuri ale „Prietenilor muzicii" în întreprinderi.

Cîteva, nu multe cicluri de iniţiere muzicală, expuse inteligent şi cu farmec la radio şi televiziune, plasate la ore convenabile — duminica sau înaintea unui film serial — ar aduce ample şi fertile rezultate, incomparabile faţă de cele sporadice, din an în paşte, peste mînă în săli îngheţate, în faţa unor auditori aduşi cu arcanul dormitînd mascat dar sîrguincios la melopeea unor expuneri care nu i-au interesat niciodată, plus deplasări, plus cazări, plus programări şi tabele de acţiuni, ca să nu mai vorbim de breşa făcută în activitatea creatoare a compozitorilor.

Vreau să spun însă, că — în ceea ce ne priveşte — primii „Prieteni ai muzicii" trebuie să-i cultivăm printre copii. Acesta este obiectivul numărul 1 la care vreau să ajung după toate cîte le-am spus pînă acum. Şi ţin să mai precizez în prealabil, că acţiunea de a dialoga cu instituţiile de resort asaltîndu-le cu intervenţii şi materiale trebuie să continuie pentru că orele şi posturile profesorilor de muzică nu pot fi obţinute decît prin ele. Dar ce vă propun ?

Muzica — izgonită sau restrînsă în programele şcolare — trebuie să reintre vie şi activă în clasă, pe sub uşă şi fereastră, graţie unor iniţiative ingenioase şi captivante, pentru a-şi cuceri locul ce i se cuvine în sufletele fragede ale copiilor, pentru a-i ajuta să se dezvolte armonios, echilibrat, pentru a putea rezista cu succes în faţa condiţiilor de hipertehnicizare ale anilor ce vor veni, cînd ar risca un proces de dezumanizare, dacă nu se iau la timp măsurile de înzestrare spirituală, oferindu-le accesul la marile valori ale umanismului.

Numai că, pentru aducerea la îndeplinire a acestui nobil şi complex obiectiv, avem nevoie bineînţeles de colaborarea profesorilor de muzică pe care Uniunea noastră statornic şi involuntar (poate) i-a ignorat. De altfel, situ-

ația se echilibrează prin reciprocitate. Foarte puțini din ei știu că există aici un birou a cărui preocupare este muzica pentru copii și lucrări didactice muzicale.

Dezideratul numărul 1, deci, un contact și în scris și „pe viu" cu colegii noștri, cei care printre spinii programelor analitice stau în preajma copiilor și a sufletelor acestora. Dar nu o întîlnire formală sau deprimată, care se lasă cu un proces verbal, potpuriu de tînguiri. Ci una activă în care s-a înjghebat și se anunță cu fapte o strategie a alfabetizării muzicale și cînd zic asta nu înțeleg insistențe suplimentare și vorbăria comodă despre ton-ton-semiton, despărțite printr-un ton, diezi, bemoli și game relative, formule comode de a umple ora de muzică și de a-i îndepărta pe copii de ea în numai 50 de minute. Ci să-i facem să cînte cu poftă, cu voluptatea inclusă în ea pînă la vibrarea geamurilor și a sufletelor candide de prospețimea vîrstei. Să cînte și să asculte cu sete. De unde acest entuziasm ? În primul rînd din sufletul profesorului și, tot în primul rînd, din muzica ce le-o oferim.

Aici, lucrurile se complică dar sînt rezolvabile. În acest sens, unii dintre colegi să înțeleagă că pentru copii nu trebuie să prezinte piesele la două și trei voci care nu merg la Biroul de muzică corală, cărora li se modifică textul înspre copilărie. Tot în acest sens ar trebui să înțelegem că toți compozitorii — indiferent de genul de muzică căruia ne-am dedicat — sîntem datori copiilor un cîntec bun. Pentru aceasta însă, se impune o precizare de direcție. Cînd compui pentru copii nu trebuie să te cobori la mintea lor, ci să te înalți la puritatea, prospețimea și dinamismul vîrstei lor de aur și de azur. Cîntecele, cele mai bune din cele bune, indiferent de rolul și prestanța autorului (să preferăm cîntece, nu nume) ca să ajungă la copii trebuie să ajungă mai întîi în mîinile profesorilor.

În actuala situație e imposibil.

Editura muzicală are tiraje mult prea reduse iar în orășelele și comunele țării nu ajunge nimic.

Profesorul rămîne în continuare sclavul manualului de muzică despre care ne vom ocupa în minutele următoare.

Soluția.

Multiplicarea prin xerox (un cuvînt magic de zeitate greacă al cărei rol în viața Uniunii noastre ar trebui odată cucerit și fixat), în foi volante care să năpădească pe catedra profesorului de muzică din toate așezările de șes sau de munte, oraș sau sat.

Prin inspectorate (care să le facă pierdute), prin Filiale ale Uniunii (care să nu știe cum să procedeze), prin corespondență directă (ca să exasperăm secretarele noastre), prin librării (după o asiduă corespondență și formalități cu direcția respectivă). Și totuși, să încercăm. Așteptăm idei și eforturi. (Există, în paranteză, niște consfătuiri la început de trimestru, pe specialități didactice).

Dar ce-ar fi, la urma urmei, dacă programul de radio, după ce a prezentat atîtea perle de muzică corală ale aceleiași cooperative artistice, ar publica măcar o dată pe lună un cîntec, pe care radio-ul — și ce-ar fi dacă chiar și Televiziunea — le-ar prezenta sistematic și sugestiv spre a fi învățate.

Iar despre conținutul și aria atît de îngustă a cîntecelor celor mici am putea nu numai sta de vorbă ci și face ceva eficient, de valoare și o mai mare varietate și firesc. Bineînțeles, un concurs de cîntece cu amplă participare, cu o exigență de fier (sau alt metal) după ce s-au tranșat clar categoriile adresanților, cu indicarea precisă a diapazonului fiecărei voci pe vîrste.

Manualele — în loc de aripi — sînt cîrje.

Nu mai pierd vremea criticîndu-le. Soluția. Un concurs de manuale. Nu-i lăsăm pe concurenți să muncească inutil pînă la redactarea totală. Se prezintă la concurs cu un prim sau două capitole. Se selecționează trei-patru foarte bune, care vor continua cursa, cînd sînt gata, unul ales pentru tipar și premiu. Celelalte recompensate prin achiziție.

Cum trebuie să arate și ce să conțină ? Obiectul altor discuții și ședințe care totuși trebuie să se materializeze pînă în primăvară, cînd s-ar putea anunța odată cu ivirea mugurilor, condițiile și datele concursului.

În această ofensivă sau strategie a alfabetizării muzicale, trebuie să urmărim extinderea concursurilor și premierilor chiar în rîndul elevilor și preșcolarilor, fie în incinta școlilor, fie la Radio și Televiziune.

În vederea unei selecții pentru aceste mijloace mass-media la început desfășurarea se va consuma în clasă, apoi între ele, și la urmă între școli. Cîteva subiecte de întreceri :

— Cine reproduce mai prompt și exact ritmuri din ce în ce mai complicate.

— Cine reproduce idem o melodie nouă.

— Cine recunoaște un cîntec din 3—5 expuse anterior, citate poate numai parțial.

— Cine scrie mai frumos notele.

— Cine compune mai fericit o melodie pe un text dat.

— Cine recunoaște un compozitor, fie după muzică, fie numai după cîteva date biografice.

— Cine recunoaște instrumentul.

— Cine execută cel mai expresiv un cîntec, eventual o perlă a repertoriului consacrat.

— Cine solfegiază cel mai bine la prima vedere etc. etc.

— Cel mai bun la dicteu.

— Concursuri între soliști.

— Concursuri între formații corale și instrumentale etc. etc.

Dumneavoastră puteți găsi și promova forme și mai atractive de stimulare spre arta sunetelor. În orice caz primul obiectiv : muzica

bună, nu muzica românească oricare ar fi ea. Copiii care se remarcă să nu fie părăsiți după simple elogii verbale. Ei trebuie recompensați concret și marcați printr-un gest :

— o insignă „Prieten al muzicii"

— premiu în bilete la spectacole pentru copii — matineele de duminică dimineața.

— un caiet de muzică cu copertă specială „Prieten al muzicii".

— un album cu mari muzicieni

— o cărticică de buzunar cu cîntece pentru copii.

— o muzicuță

— un Block-flöte, etc., și chiar dulciuri în loc de publicațiile muzicologice pentru adulți din magazia noastră, care nu s-au vîndut în decursul anilor.

Întrecerile pot să se angajeze între clase și chiar între două-trei școli din același sector.

Nici aici n-ar fi rău să apară premii, menite în fond să susțină și să stimuleze pedagogia muzicală :

— o tablă cu portative maleabilă ca o hartă, de care am văzut — majoritatea școlilor este lipsită

— un pick-up

— discuri adecvate (unele comandate chiar la Electrecord).

— diapozitive ad hoc (editate de Minister și la comandă).

— magnetofoane

— colecții de cîntece

— jucării muzicale (vezi Ministerul Educației și învățămîntului).

Despre fondurile destinate acestor recompensări se poate vorbi și cu bună voință, ele nu reprezintă o imposibilitate. Poate că acțiunea pare prea amplă, complicată și obositoare și atunci o veți lăsa numai pe umerii din acest Birou. În această formulă, e sigur că nu va reuși. Iar celor care preocupați de muzica mare (de cameră, operă sau simfonică) li s-ar părea că asemenea preocupări le-ar scădea prestigiul, îmi permit să le răsfoiesc în față istoria muzicii pentru a mă opri la pagina anului 1722, cînd apare primul Caiet din Clavecinul bine temperat. Își reamintesc argumentele pedagogice care l-au născut ca să nu mai vorbim de Invențiuni și cui le erau menite ? Ar vrea să se coboare măcar o dată la viziunea și țelul lui Bach, la compunerea acestor lucrări ? Sigur, poate sînt prea multe inițiative și inerția mare. Și nu se poate ieși din ea fulgerător. Și nu depinde totul de noi, mai sînt atîtea instituții cu care trebuie colaborat (fiecare cu inerția ei), dar și copiii sînt mulți și cresc în fiecare zi și nu pot aștepta. Pentru început, în primă urgență : contactul cu profesorii, multiplicarea cîntecelor bune, lansarea concursului de manuale în timp ce Radio-ul și Televiziunea ar descrie o mișcare de apropiere de noi în emisiunile pentru copii.

Vă mărturisesc cinstit că nu-mi fac mari speranțe. Aș fi dorit nu atît să luăm cuvîntul, ca de obicei, cît să luăm răspunderea educării și formării copilului care ne privește azi cu ochii lui nevinovați și curați și va fi mîine omul anului 2 000 și următorii. Ne-am obișnuit la Cenacluri, indiferent de luările de poziții, să ne întoarcem cu paltoanele și ideile cu care am venit. Azi, ar trebui să fie altfel. Poate chiar să tăcem, dar să ne impregnăm de o datorie și o misiune pe care nu ne-o trasează nimeni, dar de care vom fi răspunzători chiar cînd nu vom mai fi.

Să facem din muzică prietena omului de mîine ! Știți ceva mai frumos ?

Creația corală destinată școlarilor din clasele primare și gimnaziale

Dan Buciu

Generoasă, complexă, diversă, greu de cuprins, tema propusă astăzi spre dezbatere sigur că nu poate fi acoperită de cele cîteva referate prezente, cu atît mai puțin de unul singur. De aceea, în dorința totuși de a face cîteva referiri concrete, mă voi limita la punctarea numai a unor probleme pe care le ridică cîntatul în cor la școlarii claselor primare și gimnaziale.

Avînd o tradiție bogată și temeinică în cultura românească, cîntatul în cor continuă și astăzi, în virtutea unor baze așezate mai de mult să reprezinte un aspect major în activitatea muzicală a unei largi mase de oameni. Majoritatea coriștilor au parcurs, în perioada instrucției școlare, cele trei etape distincte de abordare a cîntecului : în clasele primare cîntatul pe o voce a unor melodii simple, în clasele gimnaziale constituirea primelor formații corale pe două sau trei voci egale, în fine în liceu trecerea către practica cîntării în ansamblu mixt pe patru voci. Din păcate actualele programe școlare eludează complet această ultimă verigă în educația elevilor și roadele au început deja să fie culese : tot mai puțini tineri se apropie de corurile de amatori ale diverselor întreprinderi, instituții, case de cultură etc., fenomenul de îmbătrînire, de creștere a mediei de vîrstă a corurilor fiind un fenomen semnalat de majoritatea conducătorilor de formații corale de amatori din țară. Iată de ce în rîndurile ce urmează mă voi limita la prezenta-

rea succintă a cîtorva aspecte generale pe care le ridică creaţia corală destinată şcolarilor din clasele primare şi gimnaziale fiindcă a vorbi despre o creaţie destinată corurilor liceelor româneşti ar fi ca şi cum s-ar trimite o scrisoare unui „adresant necunoscut". Cele cîteva rare excepţii — am numit corurile ultimelor licee de muzică ce mai supravieţuiesc şi a celor cîteva licee pedagogice sau altele, nu pot constitui decît o minoritate atît de absolută încît nu s-ar putea discuta despre ele decît la un capitol cu totul special destinat... curiozităţilor !

Ieşiţi din grădiniţe cu un bagaj destul de aproximativ de cunoştinţe muzicale (materializat în încercarea de a intona cîteva cîntece mai mult sau mai puţin adecvate vîrstei) copiii ajung în şcoală pe mîna unui învăţător pus de cele mai multe ori în situaţia de a sacrifica anumite ore în favoarea altora pentru a parcurge integral programa analitică. Printre „clienţii favoriţi" ai acestui nesîngeros dar injust abator se numără şi obiectul numit „Muzica" redus de cele mai multe ori la un minimum strict necesar de ore (cîteva pe an) în care să poată să fie învăţate cele cîteva cîntece ce trebuie obligatoriu să se afle în bagajul de cunoştinţe ale elevilor cursului primar (Imnul şi încă cîteva). Iată de ce corul la unison, care ar trebui să capete o bază solidă în aceste clase, se practică sporadic şi de cele mai multe ori ineficient ; ca să nu mai vorbim de faptul că un învăţător conştiincios şi muzical (lucru care se mai întîmplă uneori) ar putea foarte bine să pregătească terenul pentru învăţarea unor piese uşoare pe două voci, mai ales în clasele III şi IV.

Şi aşa ajung elevii noştri în clasa a V-a unde, timp doar de patru ani beneficiază de fapt de o adevărată instrucţie muzicală (bine-înţeles atunci cînd au un profesor de specialitate). Este un răgaz destul de scurt în care elevii de gimnaziu iau contactul cu scrisul şi solfegiatul notelor, cu practica cîntatului în cor pe două sau chiar trei voci. Sigur că progresul lor este condiţionat de mulţi factori obiectivi sau subiectivi printre care am putea menţiona talentul pedagogic al dascălului de muzică, discernămîntul său muzical, repertoriul ales, poziţia direcţiunii şi a colegilor săi de şcoală etc.. Iată de ce putem uneori sesiza diferenţe apreciabile între diverse coruri şcolare, materialul uman cu care se lucrează nefiind de fapt prea diferit.

Să încercăm acum însă să vedem ce fac compozitorii noştri pentru aceşti copii, cum încearcă să-i apropie de muzică, ce muzică le oferă ei spre cîntare.

Am putea găsi aici o sumedenie de categorii de compozitori pe care vom încerca să-i „clasificăm" după talentul şi rezultatele lor : unii, plini de bunăvoinţă, apropiaţi de copii, cunoscîndu-le bine posibilităţile şi preocupările dar lipsiţi de har muzical de imaginaţie sau de tehnică componistică : în această categorie ar intra de cele mai multe ori profesorii de muzică cu veleităţi componistice neacoperite însă decît de elanul şi entuziasmul lor muzical (dar nu şi de pregătirea de specialitate sau talentul componistic propriu-zis.) O altă categorie ar fi aceea a muzicienilor care privesc creaţia pentru copii ca pe o obligaţie nu tocmai plăcută sau eventual ca pe o îndeletnicire de serviciu care ar aduce cel mult unele beneficii materiale. De multe ori aceşti compozitori nu cunosc suficient de bine posibilităţile limitate ale copiilor, nu se integrează în lumea lor de imagini, specifice vîrstei, importînd direct idei din lumea adulţilor. Chiar dacă uneori asemenea creatori dau piese bine meşteşugite, ei nu se pot adresa suficient de sincer copiilor iar aceştia simt acest lucru şi reculul lor este automat. Există desigur şi o categorie ideală de compozitori pentru copii : aceştia nu trebuiesc neapărat priviţi ca nişte creatori care se dedică numai muzicii destinate copiilor : pot fi coralişti sau simfonişti de prima mînă sau excelenţi creatori de muzică uşoară sau profesori de gimnaziu nu neapărat investiţi cu gradul 1 sau 2. Aceştia însă pe de o parte sînt meşteşugari de primă mînă iar pe de altă parte se apropie de copii cu dragoste şi înţelegere cunoscîndu-le bine şi limitele dar şi aria preocupărilor, dîndu-le o hrană spirituală adecvată. Asemenea compozitori, fără a fi extrem de rari, apar nu prea des la comisiile Biroului secţiei noastre şi lucrările lor ne bucură întotdeauna ştiind că-i vor bucura şi pe copii. Scriitura armonică sau polifonică limpede, cu conduceri melodice ce nu ridică probleme grele de intonaţie preferînd firescul, expresivul, încadrarea în ambitusuri comode, proprii vîrstei, abordarea unor texte de calitate, accesibile vîrstelor şcolare, proporţionarea corectă, fără extensii exagerate etc., iată atribute ale unor asemenea lucrări.

Ar mai fi de adăugat că, pentru un mic număr de formaţii, ar fi posibile şi investigaţii muzicale mai complicate : mă gîndesc la formaţiile corale ale şcolilor de muzică, la corurile pionereşti de elită (Radioteleviziunea, casele pionierilor sau anumite coruri şcolare) care pot aborda şi lucrări mai extinse, cu probleme mai dificile de rezolvat, eventual putînd ataca chiar şi partituri vocal-simfonice (evident corespunzătoare). Cîteva exemple furnizate în anii trecuţi au fost edificatoare.

Revenind însă la majoritatea copiilor aflaţi în obişnuitele coruri de şcoli generale, putem spune că ei aşteaptă de la noi lucruri simple, accesibile însă de bună calitate, lucrări care să îmbine la modul ideal măestria componistică cu expresivitatea şi simplitatea, atribute atît de necesare cîntecului coral destinat copiilor.

Cîteva probleme privind muzica instrumentală destinată copiilor

Liviu Dandara

Întîlnirea de astăzi urmează unei serii de manifestări similare ce au fost organizate de către Uniunea compozitorilor, demonstrînd fără tăgadă interesul constant al Uniunii pentru problemele vitale privitoare la rolul și perspectivele educației muzicale, cu implicații în formarea profilului de cultură a generațiilor următoare. Sub acest aspect, din multitudinea de fațete ale problemei la rezolvarea căreia contribuie mai mulți factori și instituții, dominantă pentru Uniunea compozitorilor devine asigurarea unui repertoriu românesc de calitate, echilibrat și consecvent împrospătat. Mărturie de-a lungul timpului, sute de cîntece pentru copii, sute de piese pentru diferite instrumente cu grade variabile de dificultate, culegeri de coruri, cărți de popularizare a muzicii, metode pentru deprinderea stăpînirii instrumentelor, studii instrumentale diverse.

Ca o subliniere a acestei griji permanente, Uniunea compozitorilor a înființat un Birou special ce se ocupă cu multiplele probleme ale acestui sector, după cum am mai spus, de interes vital.

Mă voi referi în cele ce urmează la unele aspecte ale asimilării unui repertoriu instrumental necesar unor manifestări diverse (concerte, concursuri, audiții, etc.)

După o documentare susținută, după catalogarea fondului de piese existent și după o suită de contacte la diferite nivele de învățămînt, Biroul a trecut la alcătuirea unor albume de repertoriu destinate în primul rînd elevilor din ciclul elementar al școlilor de muzică (fostelor), cei mai mulți numeric și mai descoperiți ca varietate și număr de piese.

Editarea unui tiraj modest, cu caracter de sondaj pe cheltuiala Uniunii compozitorilor, a primelor patru caiete pentru pian, difuzarea lor gratuită în școlile de muzică, discuțiile ce au urmat (membrii biroului s-au deplasat la diferite școli din țară și din București, unde au avut loc audiții ale acestor piese urmate de discuții) au confirmat că această inițiativă a avut un cert succes. Caietele vor fi reluate și în Editura muzicală, chiar și în acest an, se va vedea în ce tiraj.

Pe aceeași linie, sînt în prag de difuzare și primele 4 caiete cu piese pentru vioară și pian.

Aceste caiete au cuprins selecțiuni din cele mai semnificative titluri realizate în decursul timpului ,la care s-au adăugat în proporție dominantă piese realizate special pentru acest scop, cuprinzînd în ansamblu o multitudine de probleme de stil sau tehnică, necesare în procesul de formare a unui interpret ce va deveni amator sau profesionist.

În stadiu de lucru se află o culegere de piese pentru instrumente de suflat, destinată primilor ani de studiu, iar în perspectivă, o culegere de piese pentru instrumente cu corzi groase precum și un album cu sonatine pentru pian.

Uniunea compozitorilor a făcut un efort material apreciabil, spriiinind interesul cu care mulți compozitori au înțeles să participe activ la aceste realizări. Pînă nu de mult, acest efort era continuat și susținut material și în cadrul Editurii muzicale, prin suportarea unei părți din cheltuielile de editare. De altfel, aceasta este singura Editură care a tipărit metode și albume de repertoriu pentru elevi. Editura nemaifiind a Uniunii compozitorilor, altele sînt datele problemei, iar tirajele ce se obțin sînt de-a dreptul descurajante. Am văzut pe diferite cărți, realizări în colaborare de edituri : nu s-ar putea ca tipăriturile muzicale cu destinația învățămînt să fie măcar patronate la tiraj de Editura Didactică ? Aspecte similare apar și cu prilejul editării metodelor pentru diferite instrumente la Editura muzicală, unde la stabilirea tirajelor nu se observă numărul elevilor ce frecventează cursurile de însușire a instrumentului respectiv.

Necesitățile de titluri sînt repetate anual, odată cu promovarea elevilor dintr-o clasă într-alta, asemănător manualelor, ori tirajele sînt destinate a fi epuizate în 6 luni !

Pe de altă parte,în momentul de față, este practic imposibilă aprovizionarea bibliotecilor de specialitate cu titluri ce sînt folosite prin rulare în mai mulți ani — nu mai sînt școlite de muzică. Clasele existente se aprovizionează centralizat și într-un sistem care anulează posibilitatea achiziționării pe măsura apariției.

De fapt, în contextul sistemului de învățămînt actual, consider că repertoriul, difuzarea acestuia este capitolul cel mai lipsit de probleme. Mă refer la o serie de lucruri care în ultima vreme au devenit extrem de confuze (probleme de organizare, de program, de plan etc., fapt ce va avea repercursiuni drastice în viitorul apropiat). Rezultatele organizării învățămîntului artistic de specialitate de pînă acum s-au reflectat în competitivitatea realizărilor pe plan național și internațional (cîți dintre amatorii laureați în „Cîntarea României" nu au beneficiat de o pregătire de specilitate în sistemele existente de învățămînt,

cîți laureați de concursuri internaționale, — și ne mîndrim cu numărul lor —, nu sînt produsul învățămîntului artistic ?)

Starea de lucruri actuală în organizarea învățămîntului artistic se va reflecta în realizările deceniului următor ; pînă atunci nu mai e mult !

Nu vreau să mă refer mai mult la această problemă, am făcut-o de nenumărate ori pînă acum, fără a fi onorat cu un răspuns.

Au făcut-o și mulți alți specialiști, în intervenții orale sau în presă, memorii, intervenții fundamentate științific și motivate realist, cînd a fost discutată public noua lege a învățămîntului și ulterior aprobării acesteia.

Propun doar ca forurile competente și responsabile să organizeze o consfătuire constructivă, cît mai curînd posibil, în care să se discute rolul formativ al muzicii pentru personalitatea umană, scopul social urmărit și eficiența investiției, alcătuindu-se un program clar. Un program clar care va cere un cadru organizatoric adecvat, o programă analitică și un plan de învățămînt care să țină seama de posibilitățile reale de efort ale elevilor (în prezent un elev instrumentist lucrează zilnic 10—12 ore ! ! ?), alături de folosirea celor mai eficace mijloace (inclusiv cele pedagogice) pentru realizarea lui. Nu este nici în puterea și nici în căderea Uniunii compozitorilor să organizeze această consfătuire și să rezolve acest lucru ; sînt sigur însă că Uniunea compozitorilor va participa cu competență și dăruire la rezolvarea problemelor ce i-ar reveni.

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

La Fabrica de confecții București

În luna decembrie un grup de compozitori și muzicologi au efectuat o vizită de documentare la *Fabrica de confecții București*. Acțiunea, bine organizată, și-a atins scopul de ambele părți, reprezentanții Uniunii venind cu propuneri concrete de stimulare și sprijin ce-l vor acorda mișcării artistice de amatori, iar conducerea fabricii asigurînd vizitarea unor secții de mare importanță pentru economia țării, oaspeții putînd astfel lua contact îndeaproape cu efervescența și ritmul muncii de zi cu zi ce se prestează în acel modern și luminos locaș al industriei noastre ușoare.

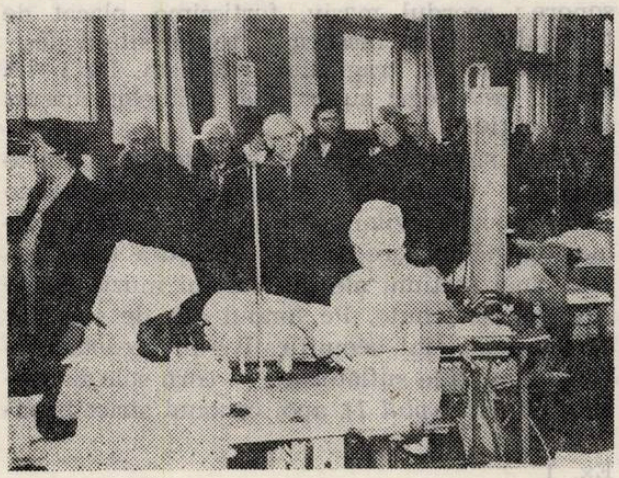
Un tur prin secțiile fabricii a înlesnit o viziune de ansamblu, dar și o prezentare a unor realizări de înaltă calitate cum sînt produsele destinate exportului, solicitate de numeroase țări ale lumii, precum și modele noi de îmbrăcăminte ce vor împînzi piața internă în anul 1981. Însoțiți de primitoarele gazde, reprezentanți ai conducerii fabricii, ai organizațiilor de partid și sindicale, am vizitat și expoziția permanentă, oglinda realizărilor, unde fantezia modelelor, linia modernă și elegantă au de-

monstrat că acești oameni harnici sînt adevărații creatori de frumos ceea ce îi poate apropia cu siguranță de artă și artiști. Existînd deci un punct comun, predilecția pentru frumos, atribuită de un anumit gen de sensibilitate, perspectivele unor discuții pe tema artei apar promițătoare pentru viitoarele acțiuni.

Întîlnirea care a avut loc la Clubul fabricii, unde-și desfășoară activitatea formațiile artistice de amatori, cîteva deja afirmate în Festivalul național „Cîntarea României" ,a constituit un prilej bun de analiză privind realizările

pe plan artistic şi posibilitatea unor îmbunătăţiri. În acest sens s-a constatat că, dacă unele formaţii desfăşoară o activitate intensă, cu răsunet şi în afara clubului, cum ar fi trupa de teatru sau brigada artistică, în privinţa muzicii s-ar putea ridica exigenţele printr-o disciplină de ansamblu în ceea ce priveşte problema membrilor corului fabricii, prin atacarea unui repertoriu nou şi plăcut obţinîndu-se astfel o participare firească şi prin consultarea unor specialişti atît în ceea ce priveşte ansamblul coral cît şi formaţia de muzică uşoară.

În această idee, compozitorii şi muzicologii s-au angajat în mod ferm ca la fiecare solicitare din partea formaţiilor muzicale să răspundă cu promptitudine. Totodată Cenaclul



tinerilor compozitori din cadrul Uniunii Compozitorilor a propus înfiinţarea unui „Cerc de prieteni ai muzicii" avînd ca scop propagarea muzicii româneşti în rîndul iubitorilor acestei arte prin prelegeri şi discuţii privind fenomenul muzical atît de complex la noi în ţară, ce vor fi susţinute de tineri compozitori şi muzicologi. Propunerea a fost primită cu viu interes urmînd ca cercul să funcţioneze începînd cu anul 1981.

Din cuvîntul de încheiere rostit de muzicologul Octavian Lazăr Cosma s-a desprins însemnătatea vizitei, respectiv importanţa cunoaşterii şi apropierii creatorilor de frumoasa muncă prestată în fabrică precum şi faptul că oamenii muncii sînt dornici de a face artă, de a-şi petrece timpul liber într-un mod plăcut şi util, lucru ce trebuie să-i apropie şi mai mult de artiştii profesionişti, singurii care le pot îndruma paşii în acest domeniu. În final, vizitarea Clubului o clădire modernă, extrem de dotată, a demonstrat că există condiţii deosebite pentru o muncă artistică de înalt nivel, că locaşul ridicat din dragostea oamenilor pentru frumos poate deveni un important nucleu de cultură în care muzica să-şi primească locul binemeritat.

Horia Şurianu

DEZBATERI

Plenara compozitorilor şi muzicologilor din ziua de 15 decembrie 1980 a fost consacrată aniversării a 60 de ani de la înfiinţarea Societăţii compozitorilor români şi a 30 de ani de activitate a Uniunii compozitorilor şi a revistei Muzica (a se vedea nr. 1/1981 al revistei).

În cenaclul din 5 ianuarie 1981 au fost evocate creaţia şi activitatea compozitorului Nicolae Kirculescu (a se vedea în numărul de faţă comunicarea semnată de George Sbârcea). Luni 12 ianuarie a avut loc un cenaclu cu tema *Probleme ale secţiei didactice în lumina exigenţelor actuale ale educaţiei muzicale,* referenţi Liviu Comes, Grigore Bărgăuanu, Dan Buciu, Liviu Dandara, Alexandru Paşcanu (a se vedea materialele în numărul de faţă). În cuvîntul lor, referenţii, ca şi participanţii la discuţii au subliniat importanţa noilor creaţii ale compozitorilor cuprinse în antologii de piese corale şi instrumentale destinate educaţiei muzicale a celor mici. În acelaşi timp, a fost evidenţiată necesitatea îmbunătăţirii legăturii între creaţie şi cei cărora le este destinată în condiţiile micşorării ponderii pe care muzica o are în planul de învăţămînt al şcolilor generale. S-a insistat, de asemenea, asupra necesităţii ca Uniunea compozitorilor, prin intensificarea colaborării cu Ministerul educaţiei şi învăţămîntului, cu profesorii de muzică, să militeze pentru ca muzica să-şi poată îndeplini menirea pe care o are în procesul de educaţie desfăşurat în şcoala de cultură generală.

Noi lucrări la birourile de secţie

CÎNTECE DEDICATE PATRIEI ŞI PARTIDULUI

Radu Paladi — *Un partid avem şi-o ţară,* versuri C. Cîrjan şi *Ţară dragă ;* Mircea Bădulescu — *Cîntec comunist,* versuri I. Ţîrlea ; Gheorghe Bazavan — *Lerui dragului partid,* versuri M. Abrudan ; Laurenţiu Profeta — *Un timp al împlinirii,* versuri I. Vasiu ; Liviu Borlan — *Casa strămoşească,* versuri S. Popescu ; Zaharia Popescu — *Partidul vrerii noastre,* versuri V. Carianopol.

MUZICĂ UŞOARĂ

Hary Bela — *D'ale carnavalului,* musical

Chemări '77 de Dumitru Capoianu

Distinsă cu premiul Academiei R.S. România pe anul 1977, lucrarea „Chemări '77" îl înfățișează pe compozitorul Dumitru Capoianu, atitudine caracteristică de altfel muzicianului nostru de azi, ca pe un receptiv participant la evenimentele marcante din viața obștei, deopotrivă faste sau dramatice cum este aici evocarea momentelor de grea cumpănă ale cutremurului din luna martie a acelui an ; înfruntarea atît de patetică dintre omul constructor, făuritor de civilizație și natura de astă dată oarbă distrugătoare. „Chemări" adresate de oameni oamenilor, chemări de unire, chemări la luptă, chemări la acțiune organizată împotriva stihiei dezlănțuite, chemări la solidaritate.

O solicitare tematică gravă, aptă să pună în valoare multiplele valențe expresive ce caracterizează evoluția personalității artistice, a stilului compozitorului Dumitru Capoianu.

Partitura se adresează orchestrei mari ca tip de ansamblu, în cadrul căreia compartimentul percuției este bogat reprezentat prin trei grupe cu numeroase instrumente. Structural, se detașează chiar la o primă analiză elementul fundamental al edificiului sonor : proporții generate de șirul de numere cunoscut în matematică sub numele de „seria lui Fibonacci", așa numita „secția aurea", din care rezultă aici succesiuni ritmice, melodice, armonice.

1) corn, măsura 10—13, durate, unitatea de măsură — 16-imea (ex. 1)

2) bloc coarde, măsura 5—12, durate, unitatea de măsură 16-imea

3) flaut, măsura 14—15, durate, unitatea de măsură 16-imea

4) flaut, măsura 14—15, înălțimi, unitatea de măsură — semiton

5) bloc coarde, măsura 13—20, durate, unitatea de măsură 16-imea.

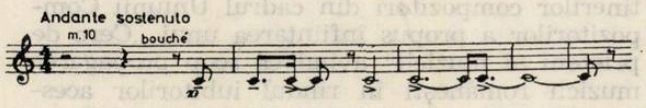
În desfășurarea materialului muzical structurările semnificative ale acestei serii vor fi evidențiate. De notat că în calculul duratelor intră și pauzele dintre ele. Pachetul armonic al corzilor începînd din măsura 5 poate fi analizat sub acest aspect și în privința intervalelor care îl compun. Folosind astfel divers fragmente din seria Fibonacci compozitorul realizează un mod de proporții, ce poate fi întîlnit la tot pasul în lucrare, conferindu-i acestuia cu mare economie de mijloace pregnanță ritmică, melodică, materializarea unei condiții estetice atît de dificil de împlinit ca aceea a unității în varietate...

Privită în ansamblu lucrarea se divide în două părți, Allegro deciso — Andante sostenuto și Allegro. Din rațiuni analitice însă și ca o vedere strict personală a construcției sale am delimitat un număr de 10 secțiuni înzestrate cu un grad diferit de individualitate structurală.

Secțiunea I — singura cu indicație de mișcare proprie — Allegro deciso — și cea mai scurtă, conține un moment de tensiune în dramaturgia piesei, element generator al acțiunii sonore : acordul masiv, fortissimo, placat de toți suflătorii în măsura 3, reprezentînd desigur producerea tragicului cataclism. De notat efectul psihologic sugestiv al primelor măsuri la percuție.

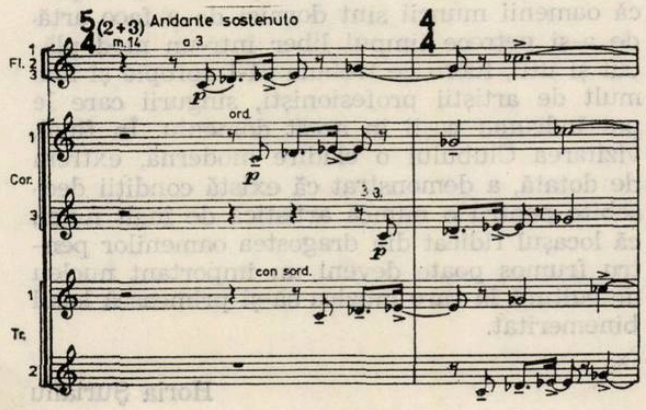
Odată sinistrul încheiat se așterne o liniște grea, o atmosferă apăsătoare, pianissimo — la blocul corzilor — secțiunea II. Noul climat agogic în care se vor desfășura următoarele cinci secțiuni ale discursului muzical este Andante sostenuto. Pe fondul atît de sugestiv al coardelor sînt semnificative în această secțiune evoluțiile suflătorilor — corn solo în măsura 10 *(exemplul 1)*, apoi canonul strict la pă-

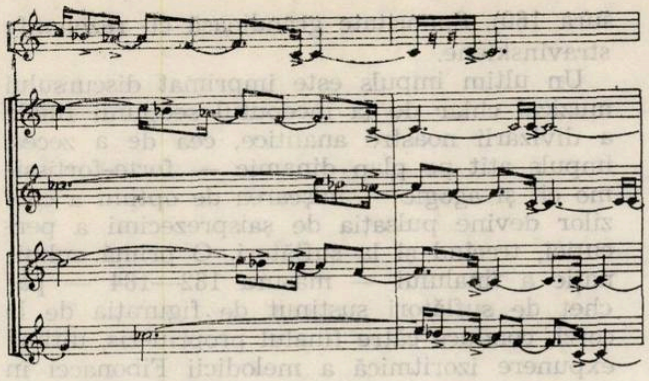
Ex. 1



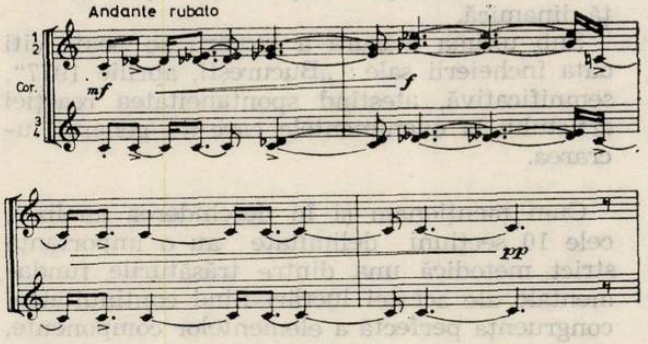
trime în măsura 14 *(exemplul 2)* și în sfîrșit coralul celor patru corni *(exemplul 3)*, simbolizînd poate voci la început îndepărtate și răzlețe, apoi din ce în ce mai apropiate și grupate, fapt subliniat și de evoluția dinamică piano forte. Cu adevărat sună aceste intervenții

Ex. 2





Ex. 3



ale suflătorilor ca niște „chemări", ca niște apeluri la acțiune. Timbrul evocator, de bucium, al cornului le investește cu încă o valență expresivă.

Cea de a treia secțiune — măsura 26—36 — prezintă ecoul semnalelor, impulsurilor de la suflători din secțiunea anterioară în masa corzilor divizate. Într-adevăr diviziunile părăsesc succesiv locul fix pe care-l ocupau în ampla textură acordică precedentă, pentru a efectua cîteva mișcări, foarte lente, sub formă de fascicule în heterofonie liberă, pentru început viorile, apoi corzile grave și în final violele. Mersul contrar — viori, — descendent, corzi grave+viole — ascendent — contribuie la înmănuchierea, la unirea ansamblului sonor, la clarificarea „ca din ceață" a imaginii, conturată treptat.

Secțiunea a patra debutează printr-o nouă „chemare" la corn, asemănătoare celei din secțiunea a doua, dar în loc de „piano, solo bouché" aici „forte, a 4". Impuls de natură să intensifice mișcarea de răspuns a corzilor. Astfel, dacă în secțiunea a doua chemării cornului îi urma acel canon strict la patru voci al suflătorilor, el reapare aici mult amplificat — la 18 voci, și cu unele intrări la octava inferioară — altfel asemănător.

(Desigur și ascultarea stereofonică, dar în chipul cel mai revelator audiția în sală poate pune în lumină și o altă intenție artistică a compozitorului, sesizabilă deosebit de clar mai ales în acest pasaj : imaginea muzicală se mișcă în cadrul spațiului sonor delimitat de ansamblul orchestral, aici de la stînga — vioara I — la dreapta — contrabas — sugerînd mobilitatea, mobilizarea circulația spritului de acțiune propus de accentele de la corni, punerea în pagină spațială a conținutului muzical este unul dintre aspectele care îl preocupă pe compozitorul Dumitru Capoianu și în numeroase alte creații, impunîndu-se prin realizare ca un factor structural — expresiv important).

Și cel de al treilea element constructiv prezent în secțiunea a doua, coralul cornilor, poate fi găsit în parte în ultimele măsuri ale secțiunii a patra la flauți. Secțiunea a patra reprezintă așadar o reluare dezvoltătoare, amplificată a materialului tematic din secțiunea a doua.

Cea de a cincea suprafață sonoră a delimitării noastre debutează cu punctul culminant al flautului de la măsura 50, melopee ce se pierde în noua structură de factură texturală a corzilor. „Canonul strict" este însă înlocuit aici cu un „Fugato" constituit din intrări directe (vioara I—1, 4, viola 1) și răsturnate (vioara I—2, 5, vioara a II-a—3, violoncel). Se remarcă de asemenea mai pregnant analitic în conținutul acestei a cincea secțiuni un element structural prezent și anterior (de exemplu în acordul corzilor de la măsura 5 sau în coralul cornilor de la măsura 22) : sunetul do central constituie punctul de origine și/ sau axa de simetrie a evoluției întregului discurs muzical, treapta de la care pleacă sau către care tind toate liniile melodice, simbolizînd conducerea, desfășurarea centralizată a acțiunii sonore. În secțiunea de față această idee se manifestă mai clar prin sublinierile aduse din septimă mare în septimă mare ascendentă și descendentă față de do central de anumite partide (ne referim în special la blocul de coarde dar ele sînt observabile și la vibrafon). Răzbătînd printre meandrele tematice acordul va sta la baza materialului secțiunii a șasea. Alternanța de crescendo—descrescendo a percuției pregătește, reliefează intervenția din finalul secțiunii a timpanului pe structura „chemare inițială" (exemplul 1).

Cea de a șasea secțiune cu un caracter net dezvoltător, evolutiv nu face de fapt decît să afirme pregnant, manifest tendințele prezentate de discursul sonor încă din secțiunile anterioare, evoluție bazată pe structura ritmico-melodică „Fibonacci". Se înregistrează însă o mutație importantă : dacă pînă aici în pozițiile esențiale pentru afirmarea tematică ale lucrării se putea găsi exclusiv orînduirea crescătoare a valorilor ritmice, melodice, acordice, începînd cu secțiunea a șasea se debutează cu valorile lungi, procedeu care dinamizează puternic sensul expresiv al muzicii, cu atît mai mult cu cît se formează o serie de „valuri" care se împletesc într-o succesiune strînsă, suprapunîndu-se, susținîndu-se reciproc, după cum urmează :

1) Măsura 69 — lemne, percuție, pian
2) Măsura 73 corzi
3) Măsura 76 — lemne, percuție, pian
4) Măsura 82 — corzi+pian

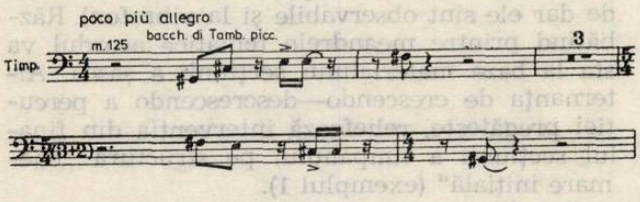
5) Măsura 85 — corzi
6) Măsura 86 — lemne

E lesne de observat, tot în ordinea procedeelor de dinamizare, de mărire a tensiunii dramatice scurtarea progresivă a dimensiunilor „valurilor" şi apariţia, pentru prima dată pînă aici în lucrare, a grupurilor de şaisprezecimi.

Totul converge către descătuşarea de energii a alămurilor masive şi care delimitează şi debutul secţiunii a şaptea, — allegro — indicaţie agogică valabilă pînă în final. Atmosfera amorfă, oarecum „ad libitum", generată şi de polifonia stufoasă de pînă acum, face loc unei ritmici pregnante, înfăţişată omofon, împreună cu tema chemărilor, viguroasă, la corzi, expusă iniţial deja mai liber, apoi variată ritmico-melodic dezvoltător. Adevăratul punct culminant către care au tins secţiunile a şasea şi a şaptea se găseşte în finalul acestuia din urmă — Tutti, fortissimo — pasaj ce se desemnează ca unul dintre momentele principale ale construcţiei lucrării, atît ca produs al evoluţiei anterioare, cît şi în perspectiva evenimentelor sonore imediat următoare.

Începutul celei de a opta secţiuni înregistrează o discontinuitate pe toţi parametrii : se instalează o canava ritmică continuă de şaisprezecimi la bongos, pianissimo, pocco più allegro. Pe acest fond, tot un element al percuţiei, dar acordabil — timpanul — impune structura Fibonacci atît pe plan melodic cît şi ritmic, Fortissimo, cu observaţia unei trăsături de dinamizare la ritmică prin mărirea proporţiei de pauze, susţinută şi de modul de atac propriu instrumental *(exemplul 4)*, mo-

Ex. 4



tivică ce se poate observa şi la alte partide acordabile de-a lungul secţiunii (marimbafon) sau figurată de cele neacordabile. Polifonia ritmică se amplifică treptat, angajînd în tumult majoritatea instrumentelor de percuţie, acţiune sonoră învestită cu virtuţi de sugestivitate : este declanşarea efortului reconstrucţiei, odată şocul psihologic al sinistrului depăşit. Către finalul secţiunii (măsura 155 şi următoarele) mărirea densităţii vocilor ritmice şi prezenţa masivă a grupurilor de şaisprezecimi şi tremolo ca şi creşterea dinamică — Fortissimo — pregătesc alăturarea compartimentului corzilor, compact, în dialog cu percuţia căreia i se adaugă în mod esenţial pianul. Agregatul sonor creşte la măsura 166 odată cu angajarea lemnelor şi a unei părţi a alămurilor pînă la dimensiuni considerabile, avînd la bază mersul de optimi impus de prima intervenţie a corzilor în debutul acestei a noua secţiuni (măsura 160). Sonoritate grandioasă cu rezonanţe stravinskiene.

Un ultim impuls este imprimat discursului muzical chiar de la începutul secţiunii finale a divizării noastre analitice, cea de a zecea, impuls atît pe plan dinamic — forte-fortissimo cît şi agogic — mişcarea de optimi a corzilor devine pulsaţia de şaisprezecimi a percuţiei, trecînd şi la suflători. O primă culminaţie a finalului — măsura 182—184 — pachet de suflători susţinut de figuraţia de la corzi, conduce către finalul propriu-zis, ultimă expunere izoritmică a melodicii Fibonacci în mers contrar. Acordul de încheiere este precedat de un „suspense" pianissimo plin de forţă dinamică.

Sub ultima măsură a lucrării se poate citi data încheierii sale : „Bucureşti, aprilie 1977", semnificativă, atestînd spontaneitatea reacţiei artistului la evenimentele care au generat lucrarea.

Cum menţionam şi în deschiderea analizei, cele 10 secţiuni delimitate au o importanţă strict metodică una dintre trăsăturile fundamentale ale acestei lucrări fiind continuitatea, congruenţa perfectă a elementelor componente, caracteristică presupusă de altfel de însăşi ideea generatoare a lucrării : solidaritatea noastră a tuturor manifestată în simţire, atitudine şi acţiune în momentele decisive din viaţa naţiunii, descoperind în acelaşi timp prin aceasta personalitatea esenţialmente pozitivă, optimistă a compozitorului, prezenţa sa muzicală dar şi strict umană, tonică, plină de elan creator. S-ar putea sublinia ca elemente de referinţă de susţinere a acestei acţiuni de extremă densitate, prin excelenţă „antistatică", transgresarea treptată de la sensul expresiv, atmosfera monocromă a măsurilor de debut avînd în centru coloana sonoră a instrumentelor de suflat a cărei importanţă a fost consemnată la momentul potrivit pînă la bogăţia, varietatea armonic-polifonică şi timbrală a finalului apoteotic.

Apelînd la un număr infim de elemente structurale de la bază şi creînd o atmosferă de dramatism intens fie cu îmbinări timbrale plastice, insolite, fie prin folosirea unei arhitecturi orchestrale luxuriante, compozitorul Dumitru Capoianu dă de fapt măsura unei ingeniozităţi constructive excepţionale, a unei maxime capacităţi de adaptare a formulării la natura conţinutului, cîştigate de-a lungul zecilor de filme a căror coloană sonoră a semnat-o şi a multiplelor forme de muzică de teatru al căror autor este ; considerente care îndreptăţesc situarea lucrării ca un moment semnificativ în creaţia muzicianului, prilej de sinteză a evoluţiei unui stil, iar într-o viziune de ansamblu ea poate oferi imaginea uneia dintre dimensiunile evoluţiei şcolii româneşti de compoziţie.

Gabriel Tomescu

Nicolae Kirculescu la 77 de ani

Ne-am întrunit azi, colegii și prietenii lui Nicolae Kirculescu, spre a omagia creația și activitatea unuia dintre maeștrii de frunte ai muzicii noastre ușoare. Nicolae Kirculescu n-a lăsat ca anii să treacă peste dînsul, ci, dimpotrivă — cu un optimism robust, cu o rară vigoare fizică și morală, cu o continuă activitate artistică — a trecut el peste ani, ieșind victorios din trînta cu implacabilul Cronos.

Din acest punct de vedere — al înfruntării senine a timpului printr-o necurmată activitate creatoare — Nicolae Kirculescu mi se pare a fi un exemplu pentru noi toți, datorită conduitei sale : el n-a cîntărit nicicînd valoarea vieții prin calendar, ci prin opera și activitatea sa în slujba frumosului și a adevărului.

Nicolae Kirculescu este unul din maeștrii — aș spune unul din maeștrii „clasici" ai muzicii ușoare românești. Maestru nu numai în sensul stăpînirii mijloacelor de limbaj ale genului, ci și prin modul cum a contribuit — începînd din 1940 — la înoirea acestei muzici destinate tuturor.

De la început, cu cîntecul său de debut *La căsuța cu zorele* (1940), care s-a popularizat la repezeală, devenind un șlagăr de durată, Kirculescu s-a afirmat ca o personalitate cu un ton răspicat, cu o melodie clară, cantabilă vocal, insinuantă, plină de prospețime, susținută de armonii bine gîndite, cu o vibrație lirică sinceră și comunicativă.

Toate acestea l-au făcut, curînd, din cale afară de popular pe Nicolae Kirculescu, situîndu-l printre compozitorii fruntași ai genului, alături de Ion Vasilescu, Gherase Dendrino, Elly Roman, H. Mălineanu. O inspirație fecundă, nicicînd sleită, i-a îngăduit să îmbogățească muzica noastră ușoară cu sute de melodii, dintre care zeci și zeci au cunoscut succese de viață lungă, *șlagăre*, cum ne-am obișnuit să le spunem cu un cuvînt de împrumut.

Generația din care fac parte și eu a crescut în legănarea și în încîntarea acestor „șlagăre" ale lui Nicolae Kirculescu. Ele se intitulau — și nu citez decît cîteva, întrucît enumerarea lor ar fi prea de tot lungă — *Ploua în seara aceea, doamnă, Să nu-ți spui dorul nimănui, Nu te pot uita, Nu e păcat ? Toate trec, Odată, Prima poezie, Culori, culori, Spune-i ce crezi...*

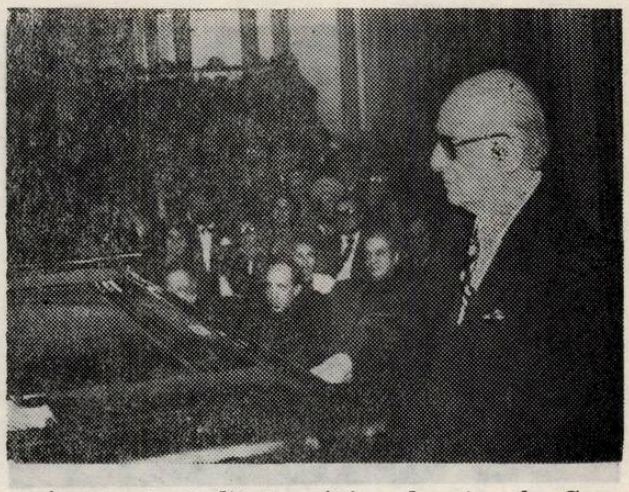
Ele au cunoscut o largă difuzare, au fost îndrăgite spontan de ascultători, multe au trecut și hotarele țării, intrînd în acel circuit universal, din care vor răsări din nou, adaptate la stilurile de interpretare ce se modifică odată cu trecerea anilor și cu evoluția gustului.

Cu creația sa de muzică ușoară, Nicolae Kirculescu a contribuit din plin la definirea stilului propriu acestui gen la noi.

Orice ritm sau formulă să fi folosit — fox-trot, blues, vals, rumbă, tango ,dixie ș.a. —, el a compus mereu și exclusiv muzică ușoară *românească*, de neconfundat ca ton cu muzica ușoară a altor popoare.

A afirmat, în acest fel, o personalitate creatoare răspicată într-un gen de mare popularitate și, în consecință, cu un important rol de educare a gustului public.

Nicolae Kirculescu a înțeles pe deplin rolul și valoarea cîntecului nostru de muzică ușoară, pe care l-a slujit decenii la rînd nu doar cu bogata și aleasa sa inspirație melodică, dar și cu o bună pregătire profesională.



A urmat studii temeinice de pian la Conservatorul din Viena, este doctor în drept la Paris, după ce a absolvit facultatea juridică a Universității din București. În tot acest timp, intuindu-și perfect propria vocație, el a studiat contrapunct, armonie, forme, orchestrație, alcătuindu-și astfel armătura tehnică datorită căreia s-a prezentat în arena genului — de la bun început — ca un solid profesionist.

Profesionalismul acesta i-a îngăduit lui Nicolae Kirculescu să fie, printre multe altele, și unul din creatorii comediei muzicale moderne la noi. A compus peste trei duzini de comedii muzicale, operete, spectacole de estradă, spectacole pentru copii dintre care nu citez decît *Suflet candriu de papugiu* (1940), *Un băiat iubea o fată* (1941), *Luna știe, dar nu spune* (1941), *Atlantida* (1942), *Dragoste cu cîntec* (1944), *Primăvara, bat-o vina* (1945), *Cîntecul prieteniei* (1951), *Întîlnire cu dragostea* (1963).

Pentru opereta *N-a fost nuntă mai frumoasă* (1950) i s-a conferit, în 1951, Premiul de Stat. În 1962, recunoscîndu-i-se lupta și activitatea valoroasă, i-a fost conferit titlul de Artist Emerit.

Aceste distincții se adaugă la premiile, mențiunile, ordinele primite în țară și în afara ei, unde — pe lîngă mai multe cîntece ale sale, opereta *N-a fost nuntă mai frumoasă* și-a făcut drum la inima publicului străin.

Creator de muzică ușoară românească originală, înnoitor al teatrului muzical distractiv de la noi, Nicolae Kirculescu este, totodată,

și unul din puținii înnoitori — alături de Elly Roman, Mălineanu, Veselovschi, Delmar, Giroveanu, Deda — ai romanței noastre, cîntec de inimă albastră tălmăcitor al fondului sufletesc propriu poporului român.

Este vorba de *romanță*, care — prin piesa *Inimă, de ce nu vrei să-mbătrînești?*, pe frumoasele versuri ale regretatului Puiu Maximilian — a dobîndit un nou fior și o nouă justificare de existență în peisajul bogat, divers și mereu înnoit al muzicii ușoare românești.

Romanța aceasta, care are articulațiile și noblețea unui adevărat lied, cu inflexiunile ei generoase și cu textul ei înfășurat într-un

ușor abur de melancolie — mi se pare a fi cea mai personală mărturisire a *omului* și *artistului* Kirculescu. Este apelul interogativ pe care compozitorul îl face lui însuși, sensibilității sale, care refuză să ia cunoștință de cumplitul *eheu, fugaces* — de goana anilor care mănîncă din noi.

Însă, la fel de personal și de peren în gen mi se pare a fi *Momentul muzical pentru pian și orchestră* făcînd parte din Patru studii de concert pentru pian și orchestră (1949), care — datorită Teleenciclopediei de sîmbătă seara de la postul nostru de televiziune, — a devenit o emblemă sonoră, cunoscută de țara întreagă, un leit-motiv care ne obsedează, deși sînt încă destui cei ce ignoră numele autorului acestei largi și generoase melodii instrumentale, izvorîtă din sufletul cald al lui Nicolae Kirculescu.

Atît de cald, încît pînă și muzica sa instrumentală — și ea cuprinde o listă apreciabilă de lucrări pentru instrumente solistice sau orchestră, între care fermecătoarea prin sugestiile-i bucolice *Pastorală pentru flaut și orchestră* — așadar, atît de cald, încît totul la Nicolae Kirculescu poate fi intonat și vocal.

O dovadă mai mult că, înainte de a așterne ceva pe hîrtie, Nicolae Kirculescu a fonat totul în intimitatea gîndurilor sale, a gîndurilor și simțămintelor intime, pe care le-a încredințat portativului. Prin muzica pe care a compus-o fără să obosească, fără să abdice de la idealul permanentei sale evoluții odată cu anii schimbători, el a urmărit cu îndîrjire să se situeze cît mai aproape de inima oamenilor.

Nimic n-a putut să dezaxeze acest mic astru al muzicii noastre ușoare, care este Nicolae Kirculescu, fidel osiei sale estetice, fidel idealului său artistic. El continuă să compună, să fie sensibil și înțelegător la modificările de limbaj în muzica ușoară pe care le operează tot timpul, căutînd și izbutind să țină pas cu noul.

Sînt sigur că multe, foarte multe din melodiile pe care le-a scris, au intrat definitiv în acel fond ocult al simțirii românești, de unde se vor ivi iar, după destinul ciudat al cîntecelor născute dintr-o bătaie de inimă și sortite a nu fi date uitării.

Cei ce-l iubesc și îl prețuiesc pe Nicolae Kirculescu pentru talentul său, pentru buna sa pregătire profesională, pentru munca sa de creație bogată și variată, pentru perioada sa combativă în apărarea, organizarea și promovarea muzicii ușoare românești, îi urează — cu acest prilej festiv — tinerețea fără bătrînețe a trubadurilor dintotdeauna, a artiștilor care se dăruiesc tuturor, ca să ne fie nouă viața mai senină, mai bogată, mai zîmbitoare.

George Sbârcea

Concerte dedicate aniversării Uniunii Compozitorilor

București

Breasla compozitorilor noștri s-a manifestat cu multă pregnanță, de-alungul istoriei, nu de puține ori legîndu-și numele și contribuția de însemnate evenimente, care au marcat prefaceri cu adînci rezonanțe. Este firesc gîndindu-ne numai la faptul că ființa noastră națională este însoțită, în permanență, de o plăcere specifică de a cînta, de o necesitate particulară de a-și exprima adîncile simțăminte prin cîntec. Constituită acum 60 de ani, breasla creatorilor de muzică a căutat să îndeplinească vechi deziderate și aspirații ale puternicului mănunchi de compozitori înaintași, în același timp reușind să atragă atenția, pe plan internațional, asupra valorilor ivite, competitive și reprezentative.

În cuvîntul introductiv, care a precedat concertul aniversar de la Ateneu, Theodor Grigoriu a evocat, cu măiestrie și atracțiozitate, anii de început ai breslei, sentimentele unice care i-au reunit pe membrii fondatori, realizările cele mai de seamă ale perioadei interbelice, precum și etapa actuală, cu problemele pe care le include. Nu întîmplător, manifestarea se înscrie în preajma unui alt eveniment, de asemenea cu rezonanță națională : Centenarul nașterii lui George Enescu. Așa cum sublinia și Th. Grigoriu, patronajul lui Enescu a asigurat drumul propriu al creatorilor noștri, îmbibat cu profesionalism de aleasă ținută, aspirînd la recunoașterea universală, prin valoare și modernitate.

Prin conținutul lui, programul prezentat de Orchestra Simfonică a Filarmonicii „George Enescu", condusă de Mircea Cristescu, a marcat, cu multă plasticitate rezultatele. Am reascultat, cu această ocazie, *Motive maramureșene* de Corneliu Dan Georgescu, *Concertul pentru pian* de Paul Constantinescu și *Simfonia I* de George Enescu. De mult timp, a fost recunoscută și apreciată originala contribuție a lui C. Dan Georgescu la făurirea unui limbaj simfonic modern, izvorît din cîntecul nostru popular. Cu fiecare lucrare a sa, sîntem parcă mai aproape de idealul urmărit și, ceea ce mi se pare deosebit de însemnat, se pot recunoaște, de fiecare dată, caracteristici noi, rezultate din reinterpretări și aprofundări ale cercetării. Necontrazicînd indicațiile enesciene, compozitorul a reușit să-și făurească un mod deosebit de atrăgător, modern și în același timp reprezentativ. Muzica sa este interpretată cu plăcere, receptată, de asemenea, cu interes, oferind modele și parcă predispunînd la reflecții, care, la rîndul lor, vor duce indiscutabil la noi creații, originale.

Concertul pentru pian de Paul Constantinescu este o altă mare izbîndă a componisticii românești, printre puținele lucrări concertante, îmbinate de modernism și virtuozitate în același timp care sînt capabile să reclame interesul maxim. **Valentin Gheoghiu,** încă de la apariția lucrării, a venit în întîmpinarea ei cu o simțire savantă, caracteristică pianistului — compozitor, concordantă cu intențiile autorului Nu e de mirare, din acest motiv, că înzestratul nostru interpret a reușit să prezinte întotdeauna concertul într-o formă poate identică cu ceea ce a dorit autorul. Și de data aceasta, am fost fascinați de profunda sa pătrundere spirituală și de eleganța în care a învăluit cele mai dificile momente ale partiturii. Corolarul concertului l-a constituit *Simfonia I-a* de George Enescu, lucrare în care Mircea Cristescu pare că se simte întotdeauna in largul său și care acum a sunat solemn, cu greutate, așa cum era de așteptat.

Anton Dogaru

Brașov

Filarmonica „Gh. Dima" din Brașov a reunit într-un concert de muzică românească, la sfîrșitul lunii decembrie, numele a trei compozitori care, cel puțin prin origine, aparțin Brașovului : Norbert Petri, Wilhem Berger, Tudor Ciortea, aniversînd cu acest prilej două evenimente de majoră importanță pentru viața noastră muzicală — 60 de ani de la înființarea Societății Compozitorilor Români și 30 de ani de activitate a Uniunii compozitorilor din România și a revistei Muzica. Sărbătorirea a debutat cu un cuvînt introductiv în care muzicologul Gemma Zimveliu a prezentat programul, evoluția și consecințele care au decurs din existența Societății, contribuțiile de valoare ale diferitelor personalități în dezvoltarea producției originale muzicale românești, a tipăriturilor muzicale precum și semnificația amplului program cultural înfăptuit în 30 de ani de activitate a Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R.S. România și a revistei Muzica. Orchestra, dirijată de Aurel Niculescu, originar și el din Brașov, a interpretat apoi *Uvertura festivă* de Norbert Petri, lucrare de un tonus vibrant monumental, *Balada pentru orchestră de cameră* de Wilhem Berger, desfășurînd un discurs de o mare concentrare expresivă, cu pătrunderi acute în zona liricului, *Variațiunile pentru pian și orchestră pe o temă populară* de Tudor Ciortea, solist Liviu Teclu, încheind astfel acest echilibrat program cu o demonstrație de virtuozitate componistică în ceea ce privește modul superior de a raporta intonațiile muzicii noastre populare la coordonatele unui limbaj muzical modern. Reușita concertului s-a datorat în bună măsură interpreților dar și inițiativei conducerii Filarmonicii de a reedita pe podiumul de concert creații exemplare ale compozitorilor noștri — făcînd ca publicul să se recunoască pe el însuși în noi dimensiuni spirituale și valorice.

Ilie Dumitrașcu

Sibiu

Concertul simfonic pe care Filarmonica din Sibiu l-a dedicat aniversării a 60 de ani de la constituirea Societății Compozitorilor Români și a 30 de ani de activitate a Uniunii Compozitorilor din R.S. România, a adus pe podiumul de concert două personalități ale vieții muzicale românești. Radu Chișu, oboist de performanță internațională, ni se prezintă de astă dată în ipostaza de șef de orchestră. Dezvoltînd o veche pasiune din tinerețe — în 1969, la absolvirea Liceului de muzică din Cluj i se încredințează bagheta la unul din concertele orchestrei Liceului — Radu Chișu obține două burse de studiu ce-i permit să urmeze cursuri intensive post-universitare, la Trier (1978) și München (1979) — R.F.G. — sub directa îndrumare a maestrului Sergiu Celibidache. Cunoștințele și practica acumulate le va dezvolta și perfecționa în țară, pe scenele Filarmonicii din Satu-Mare, Ploiești, Bacău, Botoșani, Iași, București, Brașov și acum Sibiu.

Programul simfonicului sibian a cuprins lucrări de Ulpiu Vlad, *Inscripție în inimi*, Ceaikovski, *Concertul nr. 1 în si bemol minor, pentru pian și orchestră* — solist Alexandru Preda, și Schubert, *Simfonia a III-a în Re major*. Lucrarea simfonică *Inscripție în inimi* (1978) își propune — mărturisește auorul însuși — să stimuleze „imaginația și forța creatoare a interpreților dîndu-le posibilitatea de a imprima particularități proprii fiecărei interpretări a lucrării". A fost un minunat prilej pentru dirijorul Radu Chișu să-și dovedească măiestria de șef de orchestră, subliniind scriitura polifonică a lucrării și subtilul joc timbral al partiturii, imaginat în mare măsură după principiul contrastelor. Un dificil examen, trecut însă cu succes l-a constituit apoi susținerea acompaniamentului *Concertului pentru pian* de Ceaikovski, pentru ca *Simfonia a III-a de Schubert* în varianta interpretativă a lui Radu Chișu să convingă definitiv publicul de capacitățile tînărului interpret.

Pianistul Alexandru Preda își concentrează intensa activitate de pînă acum în trei titluri de laureat al Festivalurilor și concursurilor de la Leipzig (1976), din Israel (1977), și Bratislava (1979). Fișa sa interpretativă se completează cu integrala pentru pian de Ravel la Sala mică a Palatului și integrala lucrărilor pentru pian de Brahms (Radio 1980). Ca ani, încă foarte tînăr — absolvent promoția 1977 a Conservatorului din București — Alexandru Preda se află însă în plină și rapidă ascensiune artistică. Repertoriul său cuprinde deja toate marile concerte de pian din repertoriul internațional. Ascultîndu-l interpretînd partitura *Concertului nr. 1 în si bemol minor* de Ceaikovski, uimește perfecțiunea tehnicii, dăruirea totală în interpretarea cînd impetuoasă cînd delicată și subtilă. În timp, s-a afirmat de mai multe ori despre pianistul Alexandru Preda că „are stil și personalitate proprie". Este poate una dintre cele mai măgulitoare aprecieri ce se pot adresa unui tînăr artist.

Cristina Sîrbu

Tîrgu-Mureș

Concertul prezentat de filarmonica tîrgumureșeană a fost constituit sub auspiciile unui eveniment de deosebită importanță pentru muzica românească: sărbătorirea a 60 de ani de la fondarea Societății Compozitorilor Români și a 30 de ani de activitate a Uniunii compozitorilor din România.

Cuvîntul inagural rostit de profesor doctor Romeo Ghircoiașiu a fost o excelentă retrospectivă a închegării și dezvoltării școlii naționale de compoziție, în care cele două momente au avut un rol deosebit. În mod special a fost subliniat avîntul mișcării artistice muzicale de după 23 August 1944, în fața căreia stăteau o serie de obiective de mare răspundere socială, printre care reflectarea în creație a cuceririlor revoluționare, formarea unei noi spiritualități și continuarea tradițiilor creatoare bazate pe constituirea unui limbaj specific și pe valorificarea acestui excepțional component al culturii noastre naționale, care este folclorul muzical.

Reputatul muzicolog clujean s-a oprit asupra mișcării muzicale mureșene, posesoarea unei vechi tradiții, avînd un loc distinct în creația românească, în rîndurile căreia putem să-i amintim pe Nicolae Chilf, membru al Uniunii compozitorilor din 1933 și printre primii care au beneficiat de premiul pentru compoziție instituit de G. Enescu, Kosma Geza, sau regretatul Zoltan Aladar a cărui activitate creatoare și-a tras seva din prelucrarea folclorului de pe aceste meleaguri al cărui pasionat culegător a fost și sub a cărui îndrumare și-a desfășurat activitatea „Filiala Uniunii compozitorilor" din Tg. Mureș pînă în 1978.

Programul concertului, deosebit de dens, a cuprins două lucrări vacal-simfonice și o simfonie, reprezentative pentru creația contemporană. Primul punct l-a constituit Cantata pentru cor mixt și orchestră *Prind visele aripi* de Tiberiu Olah. Ni s-a relevat o dată mai mult aspectul de profund angajament spiritual, specific întregii creații a acestuia, calitatea de a topi forma în creuzetul fierbinte al ideii, respectul profund pentru arta pe care o slujește, relevat de năzuința continuă spre o formă fără cusur.

Omagiu vieții — expresiuni pentru bariton solo, cor și orchestră, lucrare recentă a compozitoarei Carmen Petra Basacopol inspirată de șase poeme din volumul *Cîntece împotriva morții* de E. Jebeleanu, s-a înscris firesc în contextul foarte bine gîndit al întregului concert.

Deși fiecare poem are un conținut diferit, cristalizat în forme adecvate, lucrarea se dezvoltă ca o singură unitate, realizată prin tratarea variațională a unui leit-motiv de bază. Conflictul dramatic este realizat de contrastul poemelor 1 și 4, pline de tensiune, dominate de aspectul hidos al morții, cu restul poemelor ce își propun relevarea încrederii în puterea vieții — 3 și 5 — acesta din urmă desfășurîndu-se într-un univers sonor de o sensibilă blîndețe, omagierea noului — 2, *Bună dmineața, cocoși ai orașului* — și direcționarea ideii centrale de la experiența personală spre un cadru mai larg, devenind un adevărat omagiu adus patriei, simbol perpetuu, spre care

ne aduce metamorfozarea leit-motivului de bază de factură penetrantă, viguroasă, dramatică, într-o muzică subtilă care dă senzaţia continuării în infinit. *Sinfonia a cincea* de Pascal Bentoiu, ultima dintr-un ciclu, se vrea o confruntare cu categoriile gîndirii muzicale, propunîndu-şi o adevărată recreare a mijloacelor de scriitură muzicală folosite pe parcursul evoluţiei muzicii culte europene. Este fascinant acest efort de a trăi într-un unic gest muzical — o singură mişcare, durînd aproximativ 25 de minute — o succesiune programată de diferite modalităţi de punere în pagină. La aceasta se adaugă spaţiul de o neobişnuită amploare în care se constituie evenimentele sonore, care pornind de la „la"-ul central intonat de oboi se extinde treptat, pînă cînd epuizează întregul cîmp sonor al orchestrei la care se adaugă şi orga.

Lucrarea este non-repetitivă desfăşurîndu-se ca un flux continuu în care apar mereu noi curgeri melodice ce se întîlnesc uneori în spaţii paralele.

Partitura orchestrală este încredinţată în special suflătorilor, unde se integrează firesc orga, la care se adaugă un grup de violine, unul de contrabaşi şi un violoncel solo.

Întreaga lucrare are un caracter de reînnoire perpetuă, caracter subliniat de sfîrşitul lucrării pe un singur sunet — tot „la" —, de data asta în registrul grav — sugerînd un posibil reînceput.

Lucrarea, de mare maturitate şi responsabilitate. a încununat o manifestare meritorie condusă la pupitrul dirijoral de Paul Popescu, care a reuşit să tălmăcească cu claritatea şi rigoarea necesară aceste lucrări de o complexitate deosebită.

Concertul s-a bucurat de concursul solistului clujean Ion Budoiu, un inteligent şi rafinat tălmăcitor al muzicii vocal-simfonice şi de cel al organistului tîrgumureşean Kozma Matias care a reuşit o integrare excelentă în universul sonor constituit de simfonia lui Pascal Bentoiu, dovedindu-se o dată mai mult un muzician de profunzime, capabil să pătrundă aspectele cele mai subtile ale acestei partituri muzicale.

În încheiere, cîteva cuvinte de laudă pentru corul condus de Birtalan Judit, care a făcut un adevărat tur de forţă reuşind realizarea a două lucrări de mare dificultate, reuşită care a contribuit din plin la un sfîrşit de microstagiune meritoriu, cum meritorie a fost ideea realizării acestui concert festiv.

Dumitru Buzoianu

Craiova

Aniversarea creării Societăţii Compozitorilor Români o fost marcată şi în oraşul Craiova cu un concert de muzică autohtonă, concert organizat de Filarmonica „Oltenia" în colaborare cu Cenaclul compozitorilor din localitate. În întregul său, concertul a fost o reuşită deplină, concentrînd forţe artistice reprezentative şi o paletă repertorială care să corespundă momentului jubiliar.

Orchestra simfonică a filarmonicii sub bagheta dirijorului Teodor Costin a abordat lucrări de George Enescu şi Mihail Andricu, iar corul filarmonicii condus de Alexandru Racu a propus un program alcătuit din piese aparţinînd unor creatori de frunte ai muzicii corale româneşti de ieri şi de azi, precum şi lucrări datorate compozitorilor craioveni.

Prefaţat de un succint dar consistent cuvînt omagial rostit de compozitorul Gheorghe Stănescu, secretarul Cenaclului craiovean, concertul ne-a impresionat prin frumuseţea şi acurateţea interpretării, dovedindu-ne faptul că la ora actuală Craiova dispune de bogate rezerve artistice atît în planul creaţiei cît şi în cel al interpretării. *Serenada pentru orchestră* **op. 9** de Mihail Andricu, această splendidă partitură simfonică, gîndită în spiritul celei mai bune tradiţii a şcolii autohtone de compoziţie, a cunoscut o tălmăcire izbutită din toate punctele de vedere. Remarcabile ni s-au părut a fi cele două părţi extreme ale serenadei, părţi în care am admirat harul, ştiinţa dirijorului de a reliefa planuri sonore, de a pune în valoare o problematică muzicală viabilă, în deplină concordanţă cu caracterul muzicii lui Andricu, cu mesajul acestei muzici, cu complexitatea dinamică a partiturii.

Minunata *Rapsodie a II-a, în Re major* de Enescu, cîntată de orchestra craioveană într-o versiune electrizantă, ne-a întărit părerea potrivit căreia Teodor Costin, directorul şi dirijorul filarmonicii, deţine datele unui muzician de clasă, de o temeinică pregătire, care ştie să pună în prim-planul execuţiei frumuseţea adevărată a muzicii, să scoată în relief tot ceea ce este mai uman şi mai sublim în universul artei sunetelor.

Concertul aniversar a cuprins, cum spuneam, şi piese corale (13 la număr), care în tălmăcirea corului filarmonicii au impresionat plăcut auditorii, confirmînd nu numai o echilibrată formulare a programului, ci şi un travaliu interpretativ de ridicată calitate. Este meritul lui Alexandru Racu, dirijorul corului, că, în condiţiile în care corul activează şi la Filarmonică şi la Teatrul liric, a izbutit să pregătească un program interesant şi pretenţios sub aspect tehnic. Cuprinzînd piese de Alexandru Paşcanu, Constantin Ungureanu, Alexandru Racu, Dumitru D. Botez, Mihail Bârcă, Constantin I. Baciu, Boris Chelaru, Paul Constantinescu, Ioan D. Chirescu, Gheorghe Stănescu, Petru Severin, Dimitrie Cuclin, Radu Paladi, programul a împletit, într-un florilegiu expresiv de mare priză asupra sensibilităţii ascultătorilor, cîntece patriotice şi revoluţionare, despre partid şi patrie, prelucrări de folclor. O menţiune specială dorim să facem la adresa Cenaclului compozitorilor craioveni a cărui activitate desfăşurată de-a lungul a peste două decenii capătă în zilele noastre o tot mai frumoasă orientare creativă, diversificîndu-şi cadrul de lucru. Piesele lui Gheorghe Stănescu, Alexandru Racu, Constantin Ungureanu, Boris Chelaru, membri actuali ai cenaclului, au dovedit un har componistic indiscutabil şi o constantă preocupare de înnoire a modalităţilor de exprimare.

Pentru a conchide, vom sublinia faptul că oraşul Craiova, unul din principalele centre muzicale ale ţării, se prezintă la momentul jubileului compozitorilor români cu importante realizări, cu împliniri pe măsura muncii desfăşurate în acest domeniu.

Gheorghe Fabian

LA ÎNCHEIEREA FESTIVALULUI CONCURS „MELODII '80"

Se impunea clar, în viaţa artistică a ţării, o competiţie deschisă în care protagonistă să fie muzica uşoară ; în concerte, în spectacole de revistă, de estradă. Se simţea lipsa unui nou şi amplu dialog cu marele public despre muzica uşoară şi numai despre ea, despre valenţele ei, despre treapta la care se află acum faţă de anii trecuţi, faţă de succesele de pretutindeni. Pentru că la orice critică adusă unor melodii, unor texte, unor compoziţii exista pe bună dreptate o replică devenită leit-motiv : „lucrarea X este scrisă cu ani în urmă şi difuzată cu întîrziere, deci..." ; deci, nu era de ultimă oră, după preferinţele compozitorului respectiv.

Iată însă că iniţiativa Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste — o amplă manifestare închinată muzicii uşoare, realizată în colaborare cu Uniunea compozitorilor şi Radioteleviziunea Română — rezolvă şi această problemă *Melodii '80* însemnînd creaţia anilor '79—'80, adică ceea ce s-a scris în ultima vreme. Şi cînd a fost anunţată, a deschis pentru compozitori un vast şantier de creaţie. Pentru că fiecare din cele 9 teatre muzicale de revistă, de estradă, secţii de estradă au avut de prezentat în faţa juriului un spectacol-premieră şi un concert de prime audiţii româneşti, respectiv peste 20 de noi cîntece, un calcul simplu arătîndu-ne că în competiţie, deci, au intrat peste 200 de cîntece, în afara celor lansate de Orchestra de estradă a Radioteleviziunii ! Publicul de pretutindeni în ţară (Baia Mare, Deva, Constanţa, Ploieşti, Bucureşti...) a avut un bogat material asupra căruia să reflecteze, în fiecare sală de spectacol, de concert, completîndu-se sute de buletine — în total peste 6.000 — notîndu-se melodiile preferate, autorii inspiraţi, interpreţii de talent ! Bineînţeles aceasta nu înseamnă că toate colectivele artistice au dat importanţa cuvenită manifestării (spre exemplu Teatrul satiric-muzical *Constantin Tănase* despre care nu s-a mai auzit în final) ; nu toate compoziţiile, (nici chiar cele laureate) vor deveni şlagăre. Dar publicul a ascultat, s-a informat, ştie exact care sînt condeiele de talent, cu vervă, în momentul de faţă, ştie care colectiv îşi menţine cota de înaltă calitate — deosebită prezenţă Teatrul *Fantasio* din Constanţa (o notă de tinereţe, siguranţă, măiestrie în comportamentul muzical, asigurat de către compozitorul Aurel Manolache, dar şi în grupul coregrafic instruit de Cornel Patrichi şi în momentele revuistice), notabile evoluţii : Teatrul *Ion Vasilescu*, ansamblurile din Deva, Baia Mare ; este perfect documentat asupra valorilor interpretative. Nimic mai convingător decît aplauzele cu care au răsplătit la gala laureaţilor de la Sala Palatului tălmăcirile Angelei Similea, Corinei Chiriac, Margaretei Pîslaru, Clarei Anton — de fapt profesionalism, seriozitate, dăruirea acestor soliste, aplauzele cu care au marcat aprecierile faţă de orchestra Radioteleviziunii, dirijată de Sile Dinicu — de această dată într-o excelentă formă.

Festivalul *Melodii '80*, aşadar, înseamnă o manifestare desfăşurată de-a lungul a 12 luni în care s-au ascultat sute de melodii, o competiţie în a cărei finală (concertele de pe podiumul Sălii Palatului) s-au notat 43 de cîntece, aparţinînd la 26 de autori, s-au însemnat în palmarese 15 compoziţii laureate ! Foarte înţeleaptă ideea juriului de a aşeza semnul egal între cele 15 melodii cîştigătoare, de a lăsa portiţa deschisă publicului în a-şi alege, pe viitor şi din celelalte opus-uri, şlagărele preferate, pentru că de fapt scopul nu a fost de a desemna un anume cîntec premiat, ci acela de a tăia toate decalajele de timp între masa de lucru a compozitorilor şi primele audiţii — un scop atins de fapt de la bun început, de a desfiinţa toate barajele spre lansarea celor mai inspirate pagini. Astfel am apreciat în finală melodii de aleasă vibraţie, de aleasă poezie închinate oamenilor care sfinţesc acest pămînt, precum : *In noi* de Sile Dinicu, *Balada menestrelului* de Horia Moculescu, *Pentru tine, draga mea* de Marcel Dragomir ; cîntece, şlagăre, competitive marilor şlagăre internaţionale, cu orchestraţii moderne, cu fraze aşternute cu rafinament, cu vervă : *Vreau* de Dan Ardelean, *O iubire peste veacuri* de Ion Cristinoiu, *Dragostea nu are asemănare* de Marius Ţeicu, *Unde ţi-e gîndul* de Vasile Vasilache ; de fapt întreg spectacolul de la concertul propriu-zis la evoluţia formaţiilor *Star-2 000*, condusă de Petre Geambaşu şi Orchestra Teatrului *Fantasio* dirijată de Aurel Manolache, alături de Dan Spătaru, Mirabela Dauer, Clara Anton, de ansamblul de balet constănţean ,de cei doi cunoscuţi actori Gelu Manolache şi Jean Constantin, pînă la prezentarea datorată cuplului Cristina Stamate — Iurie Darie(autorul comperajului fiind Saşa Georgescu) — dezvoltînd o anume distincţie, eleganţă, ţinută de spectacol în care, aşa cum spuneam, dialogul cu publicul este deschis, sincer.

Melodii '80, în general, demonstrează că nu de talente pe tărîmul componistic, ducem lipsă — în nici un caz —, dimpotrivă avem o rezervă bogată, o tînără generaţie de compozitori excepţional dotaţi care atunci cînd îşi găsesc şi colaboratori-poeţi pe măsura talentului lor aştern pe portativ pagini de excepţie. Nici la capitolul „interpretare", am înţeles că nu avem mari probleme, dar soliştii, solistele noastre ar trebui ca, în fiecare an, să susţină unul-două recitaluri integrale, să fie permanent prezenţi pe podiumul de concert, nu numai la ocazii. (De cînd nu s-a mai auzit un recital de muzică uşoară ?) Avem colective, teatre de revistă, de excepţie (doar două exemple : Orchestra de estradă a Radioteleviziunii, ansamblul constănţean), care pot fi exemple pentru celelalte instituţii... Dar, toate acestea se văd doar cu prilejul unor evenimente speciale ! Doar la ocazii avem exact ecranul panoramic pe care sînt proiectate valorile acestui gen ! Adică, nu există în permanenţă acea scînteie de interes (din partea compozitorilor, din partea interpreţilor, a ansamblurilor instrumentale...), ca melodiile de ultimă oră, de ţinută, să fie lansate imediat, ca spectacolele, concertele de muzică uşoară cu mari ansambluri, cu formaţii mici, cu solişti să fie nelipsite de pe afişul agendei artistice, ca discurile să prezinte în timp şlagărele anului, ca micul ecran, emisiunile radioului să ne ţină la curent cu cele mai noi succese.

Smaranda Oţeanu

CORUL FILARMONICII „GEORGE ENESCU"

Au trecut 30 de ani de la înființarea corului Filarmonicii „George Enescu" și putem spune că toate marile evenimente muzicale românești, din ultimele decenii, conțin în ele contribuții însemnate ale acestui prestigios colectiv, cu pasiune înscris pe linia înnobilării expresive a interpretării muzicale. Preluînd experiența celebrelor noastre corale clasice, ansamblul s-a dedicat îmbogățirii permanente a repertoriului, cu lucrări aparținînd diverselor personalități și stiluri, în paralel șlefuind laborios mijloacele tehnice de comunicare și ajungînd, în ultimii ani, la veritabile recorduri interpretative, ușor de presupus fiind faptul că acest nivel fusese visat de coraliștii carmeniști, sau de ceilalți membri ai vechilor noastre societăți corale. Se poate afirma, în mod cert, că prin muzica de cor s-a făcut o sistematică educație cu conținut primordial patriotic.

Este meritul îndrumătorilor prestigiosului nostru ansamblu de a fi prezentat, în programele susținute de-a lungul anilor, aceste veritabile bijuterii muzicale, preclasice, clasice sau moderne, tot mai frumos șlefuite, tot mai atrăgătoare și convingătoare. Se înțelege că această muncă a necesitat eforturi deosebite de perfecționare, atît din partea coriștilor cît și din partea îndrumătorilor lor, maeștrii Ștefan Mureșan, Dumitru D. Botez și Vasile Pîntea, dar, așa cum arătam, simplul fapt că marile realizări istorice ale muzicii noastre includ în sînul lor contribuția permanentă a coriștilor filarmoniști este poate cea mai însemnată recompensă. Mă gîndesc, din acest punct de vedere, la memorabile interpretări cu oratoriile händeliene, *Missa solemnis* de Beethoven, *Missa în si minor* și *Pasiunile* de Bach, *Requiemul și Damnațiunea lui Faust* de Berlioz, *Requiemul german* de Brahms, impresionantul *Requiem* de Verdi și mai recenta prezentare a celebrului *Stabat mater* de Dvořak. Lucrări de mari proporții, incluzînd dificultăți excepționale, au devenit, pe parcursul anilor, „lucrări ale corului", fiecare reprezentare a lor constituind o adevărată sărbătoare muzicală. De asemenea, însemnate au fost și interpretările lucrărilor din secolul nostru, mai ales oratorii și cantate semnate de compozitorii noștri. Sîntem unanimi în a recunoaște ce satisfacții ne-au produs ascultarea, în primă audiție, a oratoriului *Tudor Vladimirescu* de Gheorghe Dumitrescu, a oaratoriilor de Paul Constantinescu, impresionantul edificiu sonor *Constelația omului* de Tiberiu Olah, *Requiemul de război* de *Britten*, *Carmina burana* de Carf Orff, evocatorul *Cîntec în piatră* de Liviu Comes, imnica simfonie *Sarmizegetusa* de Wilhelm Berger și multe altele. Cu intonații pline de puritate, cu o anumită căldură a frazei — care deja constituie o marcă a ansamblului — alăturînd culori de partidă perfect cizelate, parcă sfidînd cele mai dificile probleme de melodică și ritmică, Corala Filarmonicii s-a dovedit un colectiv prestant, de elită, demn slujitor al celebrelor idealuri de comunicare muzicală, pe care autorul *Oedipului* le-a preconizat și le-a urmărit îndeaproape în chip exemplar.

O altă calitate recunoscută și apreciată a ansamblului este marea măiestrie ce caracterizează interpretarea miniaturii sau a piesei de mai mare întindere, specii atît de îndrăgite de către compozitorii noștri. În repertoriul permanent al său se află înscrise, din acest punct de vedere, celebre coruri semnate de G. Musicescu, Gh. Dima, C. Porumbescu, I. Vidu D.G. Kiriac, Gh. Cucu, T. Teodorescu, S. Drăgoi, M. Jora, P. Constantinescu, M. Negrea, I.D. Chirescu, N. Lungu, alături de mai multe zeci de madrigale aparținînd vechilor maeștri renascentiști. Trebuie să recunoaștem că interpretarea unui madrigal de Monteverdi, de pildă, sau a unui *Răsunet* de Vidu, de către Corala Filarmonicii, ne produce fiorii marilor bucurii muzicale, a autenticei vibrații constituite cu cele mai subtile mijloace ale cîntului vocal. De altfel, toți acești ani ne-au adus la cunoștință și o serie de valoroși interpreți — soliști, iviți în mijlocul ansamblului, care susțin recitaluri, concerte și colaborări demne de toată aprecierea. Este suficient să mă refer, din acest punct de vedere, la aparițiile Adinei Iurașcu, Stelianei Calos, Paulinei Stavrache, Marianei Constantinescu, Olgăi Rotaru-Csörvasi, ale lui Vasile Huzum, Florian Dumitrescu, Constantin Petrescu și alții.

La începutul celui de al patrulea deceniu de existență, Corala Filarmonicii „George Enescu" a repurtat un nou succes, prin concertul susținut la Ateneu, a cărui ținută a constituit o confirmare a frumoaselor calități pe care ansamblul ne-a dovedit, în nenumărate rînduri pînă acum, că le posedă și pe care îi dorim să le mențină, întărindu-le, modernizîndu-le pe baza capacității de excepție ce-l caracterizează.

Anton Dogaru

JUBILEUL CORULUI FILARMONICII „BANATUL"

Scria cîndva Nicolae Gane : „Anii mulți în viața unui om sînt fulger în viața unui popor".

Ce înseamnă 30 de ani în istoria poporului nostru și mai cu seamă pentru veșnicie ? Aproape nimic. Dar cît de grei au fost acești ani pentru ca formația corală a Fiarmonicii „Banatul" să ajungă la stadiul artistic de azi o știu numai cei ce au trudit pe tărîmul artei corale : artiștii cîntăreți și dirijorii lor.

Corul bănățean datorează începuturile sale distinsului muzician și omului modest Mircea Hoinic, urmat de cel plecat prea devreme pe drumul fără întoarcere, Ion Românu, pentru ca acum să aibă în frunte pe tînărul, entuziastul, nu mai puțin capabilul Diodor Nicoară. Așa se explică frumoasa ascensiune a corului, calitățile lui artistice, sensibilitatea, disciplina, dăruirea, dorința permanentă de a continua drumul către mai înalt. Spun aceste lucruri în perfectă cunoștință de cauză, deoarece l-am dirijat de multe ori, i-am urmărit evoluția, l-am ascultat în numeroase concerte a cappella și vocal-simfonice.

Corul Filarmonicii timişorene cultivă tot ce este frumos în creaţia corală românească şi universală, şi dă precădere muzicii bănăţene pe care, firesc, o cîntă cu înţelegere, iscusinţă şi entuziasm fără egal.

Am participat la frumoasa aniversare. Un adevărat eveniment, ce s-a desfăşurat în splendida sală a Liceului de muzică. Calda cuvîntare a directorului Filarmonicii, Remus Georgescu, a contrastat puternic cu frigul din sală,unde publicul asculta îmbrăcat cu paltoane, iar coriştii erau vineţi la faţă şi cîntau tremurînd. Dar şi-au făcut datoria cum se cuvine.

Semnificativ şi emoţionant a fost momentul cînd s-a propus un minut de reculegere pentru cel de curînd dispărut.

A doua zi a avut loc o masă tovărăşească, unde — nu mă pot abţine a o spune — am remarcat cu deosebită satisfacţie stima reciprocă, spiritul de echipă şi camaraderia ce domneşte între membrii formaţiei.

Preţuiesc acest cor şi îl iubesc pentru cumînţenia cu care m-a ascultat intotdeauna, pentru receptivitatea lui, pentru legătura spirituală ce s-a consolidat între noi.

Îl felicit încă o dată pentru drumul parcurs cu nenumărate succese şi îi urez ani mulţi cu sănătate şi putere de muncă, multe, cît mai multe izbînzi, continuă înălţare spre mai bine şi mai frumos.

D.D. Botez

★

Aici în studioul de concerte al Liceului de artă timişorean — realizarea exemplară a constructorilor şi acusticienilor noştri — în sala ce poartă sugestiv numele lui *Ion Vidu,* ascultăm astăseară vocea unui mare cor (mare nu prin numărul coriştilor ci prin *calitatea* sa aleasă) care de-a lungul a trei decenii a ştiut să păstreze şi să dezvolte marile tradiţii artistice şi patriotice ale corurilor bănăţene. Premiul I la Festivalul naţional „Cîntarea României" obţinut în confruntare cu cele mai bune colective academice ale ţării, recunoştea corului timişorean prestigiul cîştigat prin neobosita şi entuziasta sa activitate. Peste cincizeci mari lucrări vocal-simfonice româneşti ce figurează în repretoriul corului sărbătorit. Alături de slujirea cu devoţiune a noilor oratorii şi cantate formaţia a reuşit să-şi păstreze independenţa şi individualitatea de cor academic *a cappella* — dobîndind cu timpul trăsături definitorii (am putea vorbi de o autentică personalitate) un stil propriu de interpretare, un repertoriu specific care promovează aşa cum este firesc creaţia compozitorilor bănăţeni.

Stimaţi tovarăşi primiţi mulţumirile noastre pentru neobosita dumneavoastră propagare a cîntecului şi muzicii corale româneşti, pentru felul în care ştiţi să puneţi în tot ce cîntaţi ceva din sufletul dumneavoastră generos. Această *transfuzie* de simţire autentică este *caracteristică* interpretărilor Dvs. şi face bine organismului muzicii noastre corale !

Pentru toate acestea vă mulţumim şi vă felicităm lăsînd intenţionat la urmă pe cel ce este „vinovat" de cele mai multe din „lipsurile" enumerate mai sus : mult dăruitul dirijor Diodor Nicoară care nu-l dezminte deloc pe Corneille atunci cînd acesta afirmă că „valoarea nu aşteaptă numărul anilor"...

Laurenţiu Profeta

★

Studioul de concerte al Liceului de artă „Ion Vidu", acest minunat instrument rezonator a vibrat la emoţia unanimă produsă de Concertul coral extraordinar a cappella ce marca împlinirea a 25 de ani de existenţă şi 30 de ani de activitate neîntreruptă a corului Filarmonicii de stat „Banatul" din Timişoara. Vom încerca în cele ce urmează să aruncăm o privire asupra activităţii acestui cor, zăbovind mai mult asupra ultimei perioade ; primele două decenii fiind consemnate cu ocazia aniversărilor respective.

Clădită pe vatra unor străvechi năzuinţe spre frumos, cultura bănăţeană modernă s-a afirmat în contextul naţional prin originalitate şi vigoare. Pămîntul acesta zămislitor de valori muzicale obligă prin tradiţie şi climat la răspundere pentru muzică. Profesionalizarea la nivel academic a interpretării corale în capitala Banatului este o continuare firească şi necesară a unei glorioase tradiţii de cînt coral. Înclinarea spre cîntec a bănăţeanului fiind o condiţie firească naturală, cîntatul în cor este o necesitate manifestată de peste o sută de ani Cunoscutele reuniuni de cîntări şi muzică, ca nuclee de orientare a cîntecului coral, în care muncitori, plugari, meseriaşi, intelectuali năzuiau spre bine şi frumos prin arta lor au fiinţat în centre ca Lugoj, Caransebeş, Chizătău, Reşiţa ,Sînicolaul-Mare, Bocşa Montană. Pe lîngă o veche tradiţie a muzicii instrumentale, la Timişoara s-a aprins şi făclia muzicii corale. După afirmaţiile unor vechi dirijori de cor, în primele decenii ale secolului au activat în oraş cîteva zeci de formaţii corale. Dacă putem considera că asociaţia „Amicii muzicii" (1920) constituie osatura pe care s-a înfiinţat în 1947 Orchestra Filarmonicii „Banatul", atunci se cuvine să amintim că ansamblurile corale bărbăteşti „Banatul", „Crai nou", „Lyra", „C.F.R." şi corul mixt „Doina Banatului" ce au existat la Timişoara în deceniile trei şi patru sub îndrumarea unor muzicieni prestigioşi ca Sabin Drăgoi, Lucian Surlaşiu, Filaret Barbu au constituit resursele principale în vederea recrutării unor corişti pregătiţi în scopul înfiinţării unui cor filarmonic. Acest moment a fost iniţiat în toamna anului 1951. Primii paşi ai ansamblului coral de pe lîngă Filarmonică, format în scopul abordării unui repertoriu vocal-simfonic, au fost îndrumaţi de compozitorul Mircea Hoinic. Printr-un efort dezinteresat, în această perioadă de „voluntariat", coriştii, muncitori, funcţionari ,intelectuali, însufleţiţi de entuziasmul primului lor dirijor, veneau după orele de serviciu la repetiţii ce conturau noua formaţie la nivelul valorii scontate. Prima apariţie a corului într-un concert alături de orchestră a avut loc la 6 noiembrie 1951, într-un spectacol la sala operei, interpretînd lucrări pentru cor şi orchestră de Haciaturian şi Dunaevski. Urmează în aceeaşi perioadă acu-

mulări, marcate de interpretarea unor lucrări ca balada pentru soliști, cor și orchestră *Mama lui Ștefan cel Mare* de Gheorghe Dima, cantata *Cîntarea pădurilor* de D. Șostakovici, *Dansurile polovțiene* din opera *Cneazul Igor* de Borodin, *Fantezia pentru pian, cor și orchestră* de Beethoven și, ca o culminație a perioadei, s-a prezentat *Simfonia a IX-a* de Beethoven, sub bagheta lui Mircea Popa, în concertul din 12 aprilie 1953. În stagiunea următoare *Simfonia a IX-a* este reluată sub conducerea lui George Georgescu în patru concerte memorabile.

Dovedindu-și plenar forțele și utilitatea pe parcursul a patru stagiuni, corul cunoaște în anul 1955 o nouă etapă, aceea a recunoașterii oficiale. În luna octombrie, se decide etatizarea corului sub forma unui ansamblu de 80 de membri retribuiți cu jumătate de normă. De acum, alături de neostenitul său dirijor, Mircea Hoinic, în fruntea corului vine și Ion Românu. În anii următori, repertoriul vocal-simfonic se îmbogățește prin abordarea predilectă a barocului muzical ca și a clasicismului, punîndu-se în valoare cantate și oratorii, unele în primă audiție. Corul filarmonicii, prin concertele „a cappella", susținute la sediu, în fabricile și școlile orașului ca și-n satele Banatului, devine un model de interpretare corală, factor activ de educație estetică și patriotică.

Acești ani de creștere a corului sînt marcați de evenimente muzicale deosebite pentru cultura muzicală națională. În stagiunile Filarmonicii „Banatul" figurează opusuri românești dificile ca *Monumentum* de Aurel Stroe, *Diptic* de Adrian Rațiu, creații vocal-simfonice de T. Olah, A. Vieru, Șt. Niculescu, Gh. Dumitrescu. Sînt redate monumentalele oaratorii de Händel, *Samson* și *Alexanderfest* dirijate de Ion Românu, *Carmina Burana* și *Triomfo di Afrodite* de Carl Orff sub bagheta lui Nicolae Boboc, *Catulli Carmina* de Carl Orff și *Stabat Mater* de Pergolesi, dirijate de Mircea Hoinic, *Simfonia a III-a* de George Enescu și *Ioana pe rug* de Arthur Honegger, dirijor Mircea Popa. În colaborare cu Electrecordul, Filarmonica „Banatul" imprimă pe disc *Recviem-ul* de Mozart.

Anul 1969 marchează un alt moment în evoluția corului, cînd Ion Românu cedează locul la conducerea corului, mai tînărului dirijor Diodor Nicoară, care va conlucra cu Mircea Hoinic pînă în 1973, anul pensionării sale. Formația muzicală și artistică a corului Filarmonicii „Banatul" poartă în mare parte amprenta celor trei dirijori pe care i-a avut în toți acești ani.

Mircea Hoinic, muzician multilateral, compozitor de profundă factură, a fost un neobosit corepetitor, de care corul a avut nevoie la începuturi pentru șlefuirea cu migală și răbdare a calităților individuale și de cînt colectiv. E un omagiu acestei munci, mărturia coriștilor mai vechi precum că ceea ce au învățat cu Mircea Hoinic știu și astăzi pe de rost.

Formînd un echilibru cu modestia lui Mircea Hoinic, direct proporțională cu știința sa muzicală, munca de dirijor a lui Ion Românu era de o factură intensivă marcată de o anumită forță dramatică. Gestul concis, plin de nerv, suplinea explicații prelungite, repetițiile cu Ion Românu erau condensate, ele vizînd mobilizarea deplină pentru actul interpretativ.

Calitățile dirijorului Diodor Nicoară, verificate pe parcursul unui deceniu încheiat, sînt marcate în general de muzicalitate și ușurința în asimilarea operelor muzicale din cele mai diferite stiluri. Aceste dimensiuni s-au transmis asupra corului, vizînd o deosebită eficiență, ceea ce a condus la o adevărată explozie repertorială în acest ultim deceniu de activitate. Aptitudinile virtuale ale limbajului nostru pentru cîntecul românesc în general, cu un rafinat simț al doinei și jocului din Banat, au condus la adevărate etaloane de interpretare a creației clasicilor muzicii corale, născuți în general în acest ținut — Vidu, Drăgoi, Ursu.

Corul Filarmonicii „Banatul", aflat la ceas aniversar, marcat de experiența anilor, întărit cu elemente noi, aproape jumătate din numărul membrilor cu studii superioare de muzică, a devenit un adevărat instrument de cultură. Abordarea repertoriului coral clasic și contemporan românesc ia acum forma unor concerte medalioane cuprinzînd o mare parte a creației unui singur compozitor. Astfel au avut loc concertele Kiriac—Dima, Drăgoi, Ursu, Brediceanu Iosif Velceanu, Ioachim Perian, avîndu-l la pupitru pe D. Nicoară, apoi N. Lungu dirijat de Vasile Pîntea.

Ca răspuns la turneul întreprins în 1971 de corul „Gavriil Musicescu" din Iași în intenția de a reface memorabilul drum de cîntec parcurs de același cor cu 80 de ani în urmă sub bagheta lui G. Musicescu, corul Filarmoncii „Banatul" întreprinde un turneu prin țară culminînd cu un răsunător succes în concertul de la Iași. Aria de activitate a corului se extinde la nivel național, iar din 1972 și pe plan european, fiind invitat într-un turneu în Italia. Ca mărturie a propagandei pe care corul timișorean o făcea artei românești vom cita afirmația lui Gianluigi Manfredini, secretarul Asociației muzicale „Orazio Vecchi" din Modena : „Ca iubitor al muzicii corale... mă uimește ansamblul timișorean, care azi ne-a oferit o lecție de interpretare. N-am auzit la Modena cor străin care să fi cîntat mai bine creațiile barocului italian." Pentru serviciul pe care corul l-a făcut peste hotare creației muzicale românești, îl vom cita pe Giovanni Torre, dirijorul corului „Thomas Luis da Vittoria" : „Concertul a cappella de azi a fost un exemplu excelent pentru noi. Am învățat multe din el. Sînt cucerit de frumusețea compozițiilor corale românești. Aș dori să dirijez asemenea lucrări."

Atrași de probitatea ansamblului coral timișorean, muzicienii din capitala R.S.F. Iugoslavia îl invită trei ani la rînd la Belgrad să susțină partitura corală în concertul de deschidere al festivalului internațional BEMUS, după cum urmează : în 1976 cu *Simfonia a VIII-a* de Mahler, în 1977 cu *War Requiem* de Britten și în 1978 cu *Damnațiunea lui Faust* de Berlioz.

În aceeași ordine de idei trebuie menționat turneul întreprins de corul filarmonicii alături de orchestră în 1977 în Bulgaria, cu ocazia aniversării centenarului Războiului de independență. Clipe de neuitată emoție s-au derulat cînd corul filarmonicii a făcut să răsune la monumentul eroului român de la Grivița cîntece de puternică rezonanță patriotică ca : *Imn eroilor* și *Pui de lei* de I. Brătianu. În orașele

Russe, Plevna, Plovdiv și Sofia, corul și orchestra filarmonicii din Timișoara au interpretat oratoriul *Cîntare strămbunilor* de Remus Georgescu.

Acest oratoriu premiat în ediția I-a a Festivalului național „Cîntarea României" a fost interpretat în primă audiție de Filarmonica „Banatul" și corul a constituit unul din elementele interpretative pe care compozitorul le-a avut în vedere cînd a compus această lucrare de o dificultate aparte. Pe lîngă lucrările vocal-simfonice de mare anvergură din literatura universală pregătite în vederea turneelor amintite, s-au mai „pus în scenă", sub instruirea lui D. Nicoară opusuri definitorii pentru orice ansamblu coral ca : *Johannes Passion* și *Matthäus Passion* de Bach. La oratoriile de Händel deja parcurse s-au mai adăugat *Messias, Iuda Macabeul.* S-a interpretat *Missa Solemnis* de Beethoven și în reluare *Recviemul* de Mozart și cel de Verdi.

Din șirul lucrărilor vocal-simfonice românești cu care repertoriul corului s-a îmbogățit amintim doar cîteva : *Prind visele aripi* de T. Olah, *Zorile de aur* și *Din lumea cu dor în cea fără dor* de Gh. Dumitrescu, *Ulysse* de Liviu Glodeanu.

Concertele de muzică a cappella au devenit o constantă, programele lor cuprinzînd pe lîngă literatura corală preclasică, o permanentă școală pentru cor, pe cea clasică, romantică și cu deosebire creația corală românească. Din acest ultim capitol, unele lucrări fiind în primă audiție, amintim : P. Constantinescu : *Patru madrigale, Miorița, Doina oltenească,* T. Olah : *Patru madrigale,* L. Glodeanu : *Leu și june,* D. Popovici : *Balada lui Iancu, Patru madrigale bănățene, Limba noastră,* T. Jarda : *Pan, Mă luai, luai,* V. Spătărelu : *Omagiu lui Picasso, Trei colinde profane,* S. Pautza : *Suita cu colinde* etc.

Dezvoltarea actuală a activității corului se verifică pe multiple planuri. Iată un ultim argument în sprijinul nivelului atins în prezent de corul Filarmonicii „Banatul". El este deținătorul premiului I alături de Corul Filarmonicii din Cluj-Napoca la ediția a II-a a Festivalului Național „Cîntarea României", în confruntare cu celelalte coruri profesioniste din țară.

Revenind la concertul aniversar, de la care am pornit în acest tur de orizont, îi vom desluși semnificația ca pe o datorie și un gest omagial pentru cei ce au veghеat la creșterea lui. Au fost invitați foștii dirijori ai corului cît și dirijori colaboratori, dintre primii semnalîndu-se un mare absent : Ion Românu, *dus prea de timpuriu dintre noi.*

Ca într-un crîmpei de istorie vie prin fața corului s-au perindat dirijorii Mircea Hoinic, D.D. Botez, Ion Pavalache și Diodor Nicoară, ultimii trei constituindu-se în generații și discipoli succesivi. În prima parte, Mircea Hoinic și cei doi dirijori colaboratori și-au fixat micro-programe din lucrări ce se legau într-un fel de momentele evolutive ale corului.

Mircea Hoinic a reînviat fiorul muzicii, nuanțele foarte mici topindu-se în rotunjimi lirice, în *Serenada* de Flondor, prima piesă a cappella însușită de cor la începuturile sale. *Strămbunii din legendă* e o piesă în care dirijorul, compozitor în același timp, a deslușit vibrația evocatoare a textului. Prin fragmentele din *Scene nocturne* de A. Vieru, M. Hoinic ne-a reamintit de încrederea cu care se apropia de înnoirile muzicii corale românești încă din 1971.

Ion Pavalache și-a ales momente aflate la poli diferiți ai muzicii corale : Monteverdi—Spătărelu. Tactarea imperturbabilă dă stabilitate metrică discursului muzical *(Sfogava con le stelle)*, gestul nu e încărcat, divizat la nevoie, elegant și discret în folosul clarității *(Hai lerui, doamne, hai* din *Trei coline* de V. Spătărelu).

De arta maestrului, și înțelepciunea profesorului Dumitru D Botez se leagă tot ce-i pozitiv în arta corală românească. Tinerețea sa artistică ne bucură din plin căci e aceeași. Luciditatea în arta maestrului pornește din cunoașterea adîncă a muzicii, expresivitatea are contururi clare ca arderea privirii și a spiritului. În prezența maestrului D.D. Botez la pupitru, ca interpret sau ca ascultător simți acea detașare rară de crisparea produsă din teama de a nu greși. Lucrările de Palestrina, Drăgoi sau Vidu au fost împliniri artistice ce rămîn irepetabile.

Pe Diodor Nicoară l-am găsit pe parcursul părții a doua a concertului marcat de experiența dobîndită, subsumată talentului. Receptivitatea corului se datorează desigur și înclinației dirijorului de a nu porni preconceput, ci a cădea spontan pe parcursul actului interpretativ pe cele mai firești ondulații din meandrele rubato-ului *(Suita pastorală de N. Ursu).* Aceeași lucrare servește ca exemplu pentru felul cum D. Nicoară modifică constructiv convențiile partiturii, modelînd părțile de joc în metrică de șapte timpi, specifică brîului, în locul măsurii de 2/4 trecută în partitură. Greutatea programului a căzut pe lucrările structurate pe osatura de colind : *Fiica ce-i mi-ți dare* de N. Boboc, lucrare premiată de Uniunea Compozitorilor pentru originalitatea ei și *Suita cu colinde* de S. Pautza. În lucrarea lui N. Boboc, poliritmia a tins a se clarifica într-un mod deosebit prin activarea accentelor, pe cînd suprapunerile melodice, de altă natură decît cele ale polifoniei clasice, au avut un farmec distinct. Acurateța unei armonii modale în care melodia a rămas purtătoarea expresivității s-a detașat din piesa lui R. Georgescu *Cîntec din Bihor* și pe plan ușor dramatic în *Balada lui Iancu* de Doru Popovici. S-a remarcat transparența corului bărbătesc *(Fluier, Fluieraș* de M. Hoinic) și în mod deosebit abordarea dintr-un unghi original a versurilor lui Eminescu în *La steaua* de Laurențiu Profeta, o piesă cu mare succes la public. Această parte a concertului a fost jalonată de piesele *Monumentul eroului* de S. Ilin și *Ctitor de pace* de V. Spătărelu. Ultima lucrare, în contururi melodice de largă respirație și armonii grave, se constituie într-un cald omagiu adus președintelui țării.

Se cuvine a aminti la loc de cinste și acel grup de oameni minunați, soliștii corului, ale căror calități sînt înfrumusețate prin deferența față de rolul încredințat. Îi vom aminti în ordinea ponderii solistice pe care au avut-o în acest concert : Sergiu Țapuchievici — bas, Ion Minda — bariton, Eleonora Oarcea și Maria Moraru — soprane, Ion Iancovici — tenor, Ina Crețu — alto.

Ovidiu Giulvezan

150 ani de la înființarea primelor muzici militare românești

Printre evenimentele culturale ale anului 1980 s-a înscris și sărbătorirea a 150 de ani de la înființarea primelor muzici militare românești.

Întîmpinarea acestui moment jubiliar a preocupat Inspectoratul general al muzicilor militare care, împreună cu Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Uniunea compozitorilor, Radiodifuziunea, și-a propus un bogat program. Realizat în mare măsură, acesta s-a concretizat prin : o suită de articole publicate în ziarul „ Apărarea patriei", revista „Viața militară" ș.a. ; înregistrarea unui disc jubiliar „150, în sunet de fanfară" (cuprinzînd un număr de 18 marșuri selecționate din întreaga creație românească de marș) ; reorganizarea muzeului muzicilor militare ; o sesiune de referate și comunicări, precum și o bogată activitate concertistică desfășurată de unele muzici militare din țară, activitate culminată printr-un concert festiv ce a avut loc în ziua de 19 decembrie 1980 în sala de concerte a Radioteleviziunii.

Organizată sub egida Ministerului Apărării Naționale, sesiunea de referate și comunicări s-a bucurat de o numeroasă participare, fiind onorată de prezența generalului-maior Victor Voichiță, a altor cadre din conducerea Ministerului, reprezentanți ai unor instituții centrale de cultură si artă, personalități de frunte ale vieții noastre muzicale si artistice, compozitori, muzicologi, profesorii și ofițerii dirijori ai tuturor fanfarelor militare din țară.

Prin larga arie tematică și prin ținuta de înalt nivel științific a referatelor și comunicărilor, sesiunea a reușit să reliefeze pe baza unor date documentare de deosebit interes (multe din ele inedite), succesele obținute de fanfarele noastre militare, pe parcursul celor 150 de ani de existență, în nobila lor misiune educativă-mobilizatoare.

Un interes aparte a trezit adevărata frescă istorică zugrăvită de dr. Vasile Tomescu în cadrul comunicării : *Prezența militantă a muzicii în istoria de luptă a poporului nostru din cele mai vechi timpuri pînă în epoca lui Dimitrie Cantemir*. Muzicologul Viorel Cosma s-a referit în alocuțiunea sa la *Formațiile de suflători din epoca Renașterii pînă la fanfarele moderne.*

Teme de real interes istoric privind activitatea muzicilor noastre militare au mai prezentat în cadrul sesiunii conf. dr. Mihai Cozmei, rectorul Conservatorului „George Enescu" din Iași, care a prezentat comunicarea *Rolul muzicii în activitatea armatei române în lumina documentelor din Țara Moldovei*, profesorul Alexie Buzerea *(Craiova și prima muzică militară din Țara Românească)* colonelul dr. Constantin Toderașcu *(Fanfarele militare — factor mobilizator al ostașilor români și al întregii populații în marile bătălii purtate pentru libertate și independență națională în epocile modernă și contemporană)*, și Virgil Medan *(Marșul regimentului românesc de grăniceri din Năsăud).*

Un ciclu de referate, axate în principal pe aspecte ale creației de fanfară și activității de educație patriotică și estetică a maselor, precum și ale învățămîntului muzical militar, au prezentat colonelul Emilian Ursu *(Creația muzicală pentru fanfară — Repertoriul muzicilor militare, factor esențial de educație patriotică, revoluționară în spiritul cerințelor politicii culturale a P.C.R.),* colonelul Ion Badea *(Muzicile militare și contribuția lor la educația patriotică și estetică a maselor),* și *colonelul* Ion Mitu *(Aspecte ale evoluției învățămîntului muzical în armata română).*

Sintetizînd și concluzionînd asupra fructuoasei activități desfășurate de muzicile militare românești, precum și în privința aportului acestora la opera de educare patriotică și estetică a maselor largi populare, generalul maior Victor Voichiță s-a făcut ecoul înaltelor aprecieri ale Consiliului de Conducere al Ministerului Apărării Naționale.

În încheierea sesiunii, participanții au adresat o telegramă tovarășului Nicolae Ceaușescu.

Concertul găzduit de studioul de concerte al Radioteleviziunii, și-a propus o încheiere festivă a manifestărilor consacrate acestui jubileu.

Acordînd o grijă sporită diverșilor factori ce pot contribui la o reușită deplină a unui asemenea act artistic, oranizatorii au mobilizat forțe artistice proprii, au apelat la sprijinul calitativ esential al unor colaboratori de recunoscută notorietate artistică, cum sînt corul și soliștii Ansamblului artistic „Doina" al a Armatei, corul de ofițeri femei al Casei Centrale a Armatei, precum și soliști ai Operei Române — Eugenia Moldoveanu și Nicolae Herlea, artist al poporului.

Programul concertului a fost deosebit de variat cuprinzînd, după cum era și firesc, mai întîi lucrări specifice genului : două marșuri — *În numele guvernului de la 1848* de Pascu Purcărea, prima lucrare scrisă pentru fanfara militară de un compozitor român — și *Jubiliar 150* de Savel Horceag, una dintre cele mai recente creații în genul marșului, dedicată acestui eveniment. Apoi celebrul vals al maiorului Iosif Ivanovici, *Valurile Dunării,* și un potpuriu intitulat sugestiv *Floarea României* — înmănunchind selecțiuni din mai multe lucrări de mare popularitate aparținînd unor compozitori înaintași ca Mihail Mărgăritescu, Gheorghe Dinicu, Iosif Paschill, Lucio Vecchi și George Fotino. În vedera sublinierii largilor posibilități expresive ale fanfarei moderne, au fost incluse în program și cîteva lucrări celebre din creația simfonică românească și universală, transcrise pentru acest ansamblu ca : uvertura *Ștefan cel Mare* de Iacob Mureșianu, *Rapsodia română nr. 2 în Re major* de George Enescu, suita simfonică *„Mihai Viteazul"* de Tiberiu Olah, precum și partea a IV-a din *Simfonia a V-a* de Ludwig van Beethoven.

O altă categorie de lucrări prezentate în concert au aparținut genului vocal-simfonic : selecțiuni din oratoriul *Tudor Vadimirescu* de Gheorghe Dumitrescu, *Bravo eroi*, fragment din poemul vocal-simfonic *Slăvită fii, patria mea* de Dumitru Eremia, cantata *Rex Daciae-Burebista* de Cătălin Ursu și *Omagiu Comandantului suprem* — selecțiuni din creația corală dedicată tovarășului Nicolae Ceaușescu, cuprinzînd lucrări semnate de Temistocle Popa, Dinu Stelian, Marin Constantin și Sergiu Eremia. La acestea adăugîndu-se o celebră arie din opera *Boema* de Giaccomo Puccini interpretată de Eugenia Moldoveanu și liedul *Revedere* de Aurel Eliade pe versuri de M. Eminescu, în tălmăcirea lui Nicolae Herlea.

În privința interpretării, subliniem în mod deosebit străduința, încununată de succes, pentru realizarea unui înalt nivel calitativ, fanfara demonstrînd încă o dată multiplele și diversele sale virtuți interpretative în prezentarea cu multă sensibilitate a unor lucrări cu diferențieri stilistice majore. Amplificarea simțitoare a mijloacelor expresive ale fanfarei, a aparatului său instrumental, cu unele instrumente de coarde (contrabas, harpă), electronice (orgă), sporirea evidentă a compartimentului percuție.

Un aport incontestabil la această reușită artistică l-au avut și soliștii instrumentiști, care prin particularități timbrale și expresive, prin virtuozitate tehnică, au dat un plus de culoare și de calitate concertului. În acest sens s-au remarcat plutonierul adjutant Adrian Urucu, plutonierul major Viorel Gavril, plutonierii Iuliu Sicra, Aurel Bosnea, Călin Miron, Constantin Corneschi și sergenții majori Gheorghe Bălțăreț, Marian Duță și Constatin Herescu.

Corul a adus o contribuție de seamă la reușita acestui act festiv prin repertoriul susținut, cuprinzînd pagini de profundă vibrație patriotică și revoluționară. Alături de prestigioasa formație a Ansamblului „Doina" (dirijor Gheorghe Popescu), corul de ofițeri-femei al Casei Centrale a Armatei (dirijor Silvia Secrieriu) — formație inedită și cu multiple resurse expresive — și corul Școlii militare de muzică (dirijor Ion Golcea), au evoluat cu multă dezinvoltură, prospețime și probitate profesională.

Remarcînd organizarea promptă și participarea publicului, o dată cu prezentarea artistică de înaltă ținută, subliniem și efortul deosebit al dirijorului, colonel Emilian Ursu, care a asigurat cu competență întreaga conducere muzicală și organizatorică a acestei remarcabile manifestări jubiliare.

Ion Pelearcă

Concertele camerale ale Filarmonicii „George Enescu"

Vivaldi și pictura Veneției

Sub acest titlu, Filarmonica „George Enescu" a inițiat, în colaborare cu Muzeul de Artă al R.S. România, o manifestare de factură aparte, încadrată în seria „Interferențe artistice", urmărind prezentarea în paralel a personalității lui Antonio Vivaldi — ilustru reprezentant venețian al muzicii barocului — și a marilor artiști plastici, care au creat la Veneția, încă din veacul al XVI-lea, o școală de pictură devenită celebră în întreaga lume : Giovanni Bellini și discipolul său Giorgione, dar mai ales Tizian, Veronese, Tintoretto și Canaletto. Departe de a îmbrăca forma unei expuneri cu caracter sec, didactic, programul serii s-a desfășurat într-o manieră din cele mai atractive, piesele muzicale — prefațate de Iosif Sava în maniera sa personală, plină de vioiciune — alternînd cu proiecții de diapozitive în culori ale tablourilor și ale clădirilor istorice venețiene, prezentate de Marcela Săndulescu, de la Muzeul de Artă, cu caracterizări succinte. Datorită întregului complex informațional audio-vizual transmis cu acest prilej, Vivaldi a apărut încadrat într-un sugestiv cadru istorico-geografic, în acea Veneție purtînd urmele unui îndepărtat contact cu civilizația greacă și bizantină, perceptibile în somptuozitatea palatelor și în vioiciunea coloritului tablourilor, mai ales ale lui Veronese, cu fastul impresionant al banchetelor, și ale lui Canaletto, cu luminoasele și multicolorele sale peisaje înfățișînd laguna venețiană sau piața San Marco.

Partea muzicală a fost de un înalt interes, prilejuind audierea unor lucrări vivaldiene cu un pronunțat caracter inedit. Pentru început, ni s-a oferit audiția integrală a celor 6 *Sonate pentru „violoncello solo col basso", op. 14* una din ultimele creații ale lui Vivaldi, scrisă — conform datei propusă de Marc Pincherle în catalogul său tematic — în 1740, la vîrsta de 60 de ani, cu trei înainte morții compozitorului. Concepute, după modelul stabilit de Corelli, în patru mișcări — *Lento, Allegro, Lento, Allegro* —, sonatele acestea se disting prin noblețea liniilor melodice în părțile lente și dinamismul plin de vitalitate în părțile rapide. Interpretarea lor de către Alexandru Moroșanu ni l-a relevat pe acest violoncelist ieșean ca pe un veritabil virtuoz al instrumentului său, dispunînd de o sonoritate amplă și de un remarcabil simț al stilului. La clavecin, Iosif Sava a realizat acompaniamentul de „bas continuu" cu deplină precizie și cu un evident bun gust artistic. Am apreciat cu deosebire interpretarea părților lente, cu o mare frumusețe a expresiei melodice.

În continuare, orchestra de cameră „Quodlibet musicum", condusă de Aurelian Octav Popa, a parcurs cu o virtuozitate colectivă grăitoare pentru progresele realizate în mod constant de acest ansamblu și de dirijorul lui, două din cele 70 de *Simfonii* ale lui Vivaldi (în *Mi bemol major* și *si minor*), scurte piese instrumentale pentru coarde, scrise în majoritate pentru orchestra orfelinatului de fete „Ospedale della Pietà", la care Vivaldi și-a petrecut aproape patruzeci de ani din viață ca profesor, compozitor, violonist și dirijor. În încheierea programului, aceeași orchestră a asigurat acompaniamentul cantatei *Cessate, ormai cessate,* în care Martha Kessler s-a impus prin autenticitatea stilului și intensitatea dramatică imprimată părții vocale.

ORCHESTRA DE CAMERĂ „PRO MUSICA" DIN CLUJ-NAPOCA

Cu cîteva zile mai tîrziu, am ascultat — în același cadru al sălii medievale a Muzeului de Artă — Orchestra de cameră „Pro Musica" a Conservatorului „G. Dima" din Cluj-Napoca, revenită în Capitală după concertul de debut susținut în 1978 la Conservatorul din București. Ca și atunci, colectivul clujean a impresionat prin precizia impecabilă a execuțiilor, deși cei 15 membri ai săi (5 viori prime, 4 viori secunde, 3 viole, 2 violonceli, 1 contrabas — cărora li se adaugă, după caz, și clavecinul) cîntă în maniera micilor formații de cameră, fără dirijor, urmînd doar primul impuls al concertmaestrului, violonistului Andrei Agoston, muzician care se impune deopotrivă ca un solist virtuoz și ca un coordonator al unor ansambluri camerale.

Din nou, accentul a căzut pe muzica lui Vivaldi, fapt explicabil nu numai prin sărbătorirea în 1980 a tricentenarului nașterii sale, ci și prin popularitatea în neîncetată creștere a lucrărilor maestrului venețian. De această dată, programul a inclus 3 din cele 6 *Concerte „a flauto traverso" și orchestră, op. 10 (nr. 2, în sol minor, „La Notte", nr.3, în Re major, „Il Gardellino" și nr. 6, în Sol major),* oferindu-ne o imagine sugestivă a creației concertante vivaldiene dedicate flautului traversier, care include — după catalogul lui Marc Pincherle — nu mai puțin de 34 de lucrări. Remarcabil este faptul că aceste concerte nu permit — conform uzanței epocii — execuția părții solistice la un instrument cu o țesătură apropiată (oboi sau vioară) ci sînt concepute exclusiv pentru flaut, ținînd seama de coloritul specific al acestuia. Ele oferă de aceea solistului posibilitatea de a-și demonstra însușirile sale interpretative într-o partitură care, avînd în vedere în mod special forța expresivă a flautului, se mai distinge și prin bogăția invenției melodice, transparența instrumentației, economia mijloacelor puse în acțiune. De aceste posibilități a făcut uz din plin flautistul Gavril Costea, profesor la Conservatorul din Cluj-Napoca și membru fondator al apreciatei formații camerale de muzică veche „Collegium musicum academicum". Eleganța suplă și climatul poetic, pe care Gavril Costea le-a imprimat acestor pagini în ansamblul lor, au cunoscut momente de culminație în evocarea viziunilor fantastice din *Presto*-ul *Concertului nr. 2, în sol minor, „La Notte"*, în *Allegro*-ul *Concertului nr. 3, în Re major, „Il Gardellino"* („Sticletele"), în care trilurile evocînd cîntul păsării trezesc ecoul îndepărtat al ansamblului orchestral, dar mai ales în *Allegro*-ul final al *Concertului nr. 6 în Sol major,* o temă cu variațiuni de un înalt grad de dificultate, pe care solistul le-a rezolvat cu aparența lipsei totale de efort.

Din restul programului, se cuvine să evidențiem vivacitatea ritmică și arhitectura clară impregnate de colectivul clujean în *Concerto grosso în do minor, op. 6 nr. 3* de Corelli și cu deosebire caracterul de simfonie concertantă „avant la lettre" adoptat în *Concerto grosso în mi minor, op. 3 nr. 3* (versiunea a doua, din 1755) de *Geminiani*, anunțînd emanciparea tot mai accentuată a soliștilor — în cazul de față un grup „concertino" — din ansamblul orchestral. În toate lucrările interpretate s-a putut constata că Andrei Agoston și orchestra — din care s-au mai remarcat, în pasaje solistice, violonistul Dorin Mâtea și violoncelistul Valentin Arcu — depun o asiduă activitate în ceea ce privește atît însușirea stilului muzicii baroce, cît și echilibrarea compartimentelor intstrumentale. În final, orchestra „Pro Musica" a abordat o lucrare de o factură total diferită, suita *Jocuri 2* de Sabin Pautza, căreia i-a redat marea fantezie ritmică, uneori subliniată prin bătăi din palme și strigături, dar și lirismul din jocurile cu caracter mai „așezat". Aici a ieșit în evidență și excelenta calitate a corzilor grave ale ansamblului, care au asigurat cu precizie susținerea fundamentului discursului muzical.

PORTRET SCHUMANN

În ciclul *De la Bach la Enescu — o istorie a muzicii de cameră în capodopere,* pe care Valentin Gheorghiu îl susține de mai multe stagiuni încoace cu o pilduitoare consecvență folosind un mănunchi variat de colaboratori, al 16-lea concert a fost dedicat lui Robert Schumann, cu prilejul aniversării a 170 de ani de a nașterea compozitorului. Cele trei lucrări incluse în program au fost astfel selecționate, încît să ilustreze în chip sugestiv trei perioade distincte ale creației sale.

Anul 1840, denumit și „anul liedurilor", deoarece în acest scurt răstimp Schumann a compus 16 cicluri cuprinzînd aproape jumătate din totalul creației sale de 270 de lieduri, a fost reprezentat prin ciclul *Frauenliebe und leben* (Dragoste și viață de femeie) *op. 42,* pe versuri de Adalbert von Chamisso, ale cărui opt lieduri parcurg o mare varietate de stări, de la exuberanță (în adevărata arie de bravură pe care o prilejuiește liedul *Er, der Herrlichste von allen* — El, cel mai mîndru dintre toți) pînă la durere (în *Nun hast Du mir den ersten Schmerz gethan* — Acum mi-ai produs prima durere). În interpretarea mezzo-sopranei Adina Iurașcu, ciclul a cunoscut momentul culminant în acest ultim lied, cîntat în mezza-voce, cu o impresionantă expresie drama-

tică în timp ce Valentin Gheorghiu asigura la pian un fundal în „demi-teinte". Mai puțin adecvată ne-a apărut interpretarea cîntăreței în momentele de exuberanță, în care o anumită sonoritate metalică a glasului în *forte* reduce din căldura sentimentului.

După „anul liedurilor", programul a ilustrat „anul muzicii de cameră", 1842, în care Schumann a scris trei cvartete de coarde, un cvartet cu pian, un trio cu pian și capodopera necontestată a creației sale camerale, *Cvintetul pentru pian, două viori și violoncel în Mi bemol major, op. 44*, prezentat în acest concert. Conceput într-o formă de mare claritate, cu un colorit plin de strălucire, *Cvintetul* rezervă pianului un rol conducător, care a atras spre acest opus cameral numeroși pianiști de renume, începînd cu Clara Wieck, soția lui Schumann. Punctul culminant este atins în concluzia *Allegro*-ului final, în care apare o fugă bitematică, bazată pe o temă extrasă din partea I a Cvintetului și pe o alta reluată din ideea principală a Finalului. Pasajul acesta — ca și altele din Cvintet, mai ales din partea II-a, *In modo d'una marcia*, cu caracter de mars funebru — au fost parcurse de Valentin Gheorghiu și de membrii cvartetului de coarde „Philharmonia" (George Niculescu — vioara I, Fernand Iaciu — vioara a II-a, Valeriu Pitulac — violă și Aurel Niculescu — violoncel) într-un autentic spirit schumannian, cu elanuri generoase, ținute însă întotdeauna sub controlul unui gust artistic sigur.

Un alt moment evocat în concert a fost acela al anului 1849, cînd — stabilit la Dresda — Shumann a depus o activitate inepuizabilă, compunînd nu mai puțin de 30 de opusuri, în cele mai variate genuri : simfonii, lieduri, coruri, piese camerale și de pian solo. Din producția acestui an, cele trei *Phantasiestücke* (Piese-fantezii) *pentru pian și clarinet op. 73* au beneficiat datorită lui Valentin Gheorghiu și lui Aurelian Octav Popa, de o interpretare plină de subtilitate și de imaginație coloristică, corespunzînd pe deplin sugestivelor subtitluri ale celor trei secvențe : *Tandru și expresiv, Vioi, ușor, Repede, înfocat.*

Edgar Elian

INTEGRALA SUITELOR PENTRU ORCHESTRĂ DE BACH

Orchestra simfonică din Constanța, dirijată de Paul Staicu, a revenit sub cupola Ateneului Român, de această dată pentru a da viață, printr-o nobilă forță interpretativă, integralei *Suitelor pentru orchestră* de J.S. Bach.

Denumite de compozitor „uverturi" datorită funcționalității lor și anume aceea de deschidere a unor ceremonii solemne, cele pentru suite ocupă un loc de seamă atît în creația lui J. S. Bach, cît și în cadrul creației universale, fiind un model de asociere a muzicii populare, prezentă sub forma unor dansuri extrem de diferite ca atmosferă, cu muzica cultă, reprezentată în primul rînd prin uvertura inițială, ce imprimă suitelor caracterul solemn, măreț, ceremonios.

Prezentarea integralei suitelor pentru orchestră de J.S. Bach demonstrează interesul pe care dirijorul Paul Staicu îl acordă compunerii repertoriului orchestrei, repertoriu ce permite alcătuirea atît a unor programe extrem de unitare din punct de vedere stilistic, cum este cel la care ne referim, cît și a unor programe de mare varietate, interpretate de tînărul colectiv artistic pe scenele capitalei, în concertele sale anterioare.

Aflat la conducerea Orchestrei simfonice din Constanța din anul 1979, an în care, printr-un act de cultură de mare însemnătate, a luat ființă acest colectiv artistic, dirijorul Paul Staicu își desfășoară, cu entuziasmul specific marilor artiști, activitatea de muzician complex, făcînd să se concretizeze în scurt timp roadele unei munci pasionate în concerte de înaltă ținută artistică, susținute atît în țară cît și peste hotare.

În ultima apariție pe podiumul de concerte al Ateneului Român, Orchestra simfonică din Constanța, prin calitățile muzicale deosebite de care dispune, calități dublate de răspunderea și seriozitatea lucrului în cele mai mici detalii, a prilejuit o seară muzicală de excepție în care cele patru suite au fost interpretate cu măiestrie cucerind publicul meloman ce și-a manifestat îndelung mulțumirea și dorința de a reasculta acest tînăr și valoros colectiv artistic. Cu siguranță, rolul principal în obținerea acestor succese revine admirabilului muzician Paul Staicu, dirijor și solist impus în viața muzicală, ce posedă darul de a uni forțele artistice în scopul construirii discursului muzical și al exprimării clare a conținutului ideilor muzicale ale acestuia.

Prin gestica precisă, elegantă și sugestivă, prin cunoașterea celor mai mici detalii ale partiturii, prin capacitatea de a electriza întreaga orchestră și de a o transfigura într-un singur instrument înnobilat cu multiple posibilități de exprimare, dirijorul Paul Staicu a dat viață integralei *Suitelor pentru orchestră* de J.S. Bach, construind cu mare iscusință și talent atit fiecare suită în parte, subliniindu-se varietatea formelor și valoarea conținutului muzical, cît și întreaga seară muzicală, pătrunsă de siritul muzicii bachiene, — fără îndoială reconfirmînd locul eminent pe care aceste încîntătoare paginii muzicale îl ocupă în creația genialului compozitor.

Cele patru suite au oferit tuturor interpreților și în mod special soliștilor serii, trompetiștilor Adolf Scherbaum din R.F.G. (o personalitate ilustră a instrumentului său, solist cunoscut în întreaga lume, concertînd sub bagheta marilor personalități dirijorale Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan) Iancu Văduva și flautistului Gheorghe Marcovici, posibilitatea de a-și pune în valoare atît calitățile tehnice și expresive de care dispun, cît și calitățile de muzicieni, de constructori ai muzicii atît de valoroase și inspirate și desigur inegalabilă, în cadrul genului, ca realizare artistică.

Astfel, la realizarea *Suitei a II-a în si minor*, flautistul solist Gheorghe Marcovici și-a adus contribuția prin frazarea sa expresivă, înnobilată de un

sunet cald și omogen pe întreaga întindere a instrumentului și dublată de o tehnică strălucitoare, pusă în evidență în special în ultimele două secțiuni ale suitei, *Double* și *Badinerie*.

De asemenea, la realizarea *Suitelor a III-a și a IV-a* și-au adus contribuția de mare efect, redemonstrîndu-și calitățiile de muzicieni rafinați, trompetiștii Adolf Scherbaum și Iancu Văduva, muzicieni înzestrați cu posibilități tehnice excepționale, ce s-au făcut auzite prin sonoritățile clare și strălucitoare ale trompetelor în registrele acut și supraacut, sonorități ce au pătruns în sala de concert asemenea unor strigăte de bucurie, contribuind ca seara Bach oferită de orchestra simfonică din Constanța dirijată de Paul Staicu să devină pentru cei prezenți seară muzicală eveniment, seară muzicală încheiată, într-o atmosferă senină de mare înălțare spirituală cu binecunoscuta *Arie din Suita a III-a în Re major*, reluată și oferită de minunatul colectiv artistic, ca răspuns la mulțumirile calde ale publicului.

Ulpiu Vlad

MARGARETA GABRIEL-IONESCU și CONSTANTIN IONESCU-VOVU

Ultima lună a lui 1980 ne-a adus, printre alte interesante manifestări muzicale, și un original recital de lucrări pentru pian la patru mîini în interpretarea a doi reprezentanți deopotrivă ai școlii pedagogice românești, cît și ai vieții de concert — Margareta Gabriel-Ionescu și Constantin Ionescu-Vovu.

Programul oferit de cei doi pianiști a cuprins lucrări scrise în stiluri diferite, de la Brahms la Mihail Andricu, acoperind o perioadă istorică destul de cuprinzătoare (Debussy, Reger, Poulenc).

Revenind la Brahms — *16 Valsuri op. 39*, gîndurile ni s-au îndreptat la interpretarea memorabilă dată acestora de către Dinu Lipatti la numai 20 de ani și Nadia Boulanger, interpretare ce nu putea să rămînă fără urmări asupra generațiilor viitoare, fapt relevat și în modul în care Margareta Gabriel-Ionescu și Constantin Ionescu-Vovu au dat viață acestor splendide bijuterii muzicale.

Patru piese op. 94 (1906) de Max Reger, lucrare de factură clasică cu influențe postromantice, în care amprenta organistului se recunoaște în forma de coral a celei de a IV-a piese, ne-a fost prezentată cu sobrietate, eleganță.

Claude Debussy a fost reprezentat prin *Șase epigrafe antice*, lucrare care, după opinia noastră, a constituit „punctul forte" al întregului program, cuprinzînd o diversitate de sentimente, de stări, de la liniștea din *Pour invoquer Pan, Dieu du vent d'été*, la gravitatea, tristețea sobră din *Pour un tombeau sans nom*, la atmosfera ușor ironică din *Pour que la nuit soit propice*, la imaginea magnetizantă din *Pour la danseuse aux crotales*, la atmosfera senzuală, plină de mister a Orientului, din *Pour l'Egyptienne*, la optimismul, bucuria împlinirii, o revărsare de lumină, în ultimul epigraf, *Pour remercier la pluit au matin*. Interpretarea dată de Margareta Gabriel Ionescu și Constantin Ionescu-Vovu a fost, fără îndoială, un moment de excepție, relevînd calitățile de adevărați muzicieni ale celor doi pianiști.

Trois morceaux en forme de poire (Trei piese în formă de pară), aparținînd lui Erik Satie, se prezintă ca o mică antologie a muzicii de cabaret, scrisă în perioada 1898-1905, la care s-au adăugat cîteva schițe abandonate din *Pièces froide* și din *Gnossiennes*, scrise în 1890 și, respectiv în 1891. Interpreții au fost, desigur, cei care au reușit să pună în valoare spiritul francez caracteristic lucrării, îmbinat cu rafinamentul și cu un umor fin, calități sub semnul cărora s-a desfășurat întregul recital.

Mihail Andricu, muzician deosebit de prolific, a fost prezent prin lucrarea *Mică suită op. 53*, piesă structurată în trei părți ce ar putea fi subintitulată : joc, colind și din nou, joc, filonul folclorului românesc fiind ca la majoritatea compozitorilor noștri din toate generațiile materialul primar pe care travaliul și știința muzicii îl propagă în zona universalității. Cele arătate au fost punctul de la care au pornit și cei doi interpreți, subliniind cu vervă și autenticitate originalitatea acestei lucrări.

Programul oferit de Margareta Gabriel-Ionescu și Constantin Ionescu-Vovu a cuprins, în încheiere, o *Sonată* de Francis Poulenc (1918), piesă care, împreună cu *Rhapsodie nègre și Mouvements perpétuels* au constituit debutul și, totodată, afirmarea sa în compoziție. Lucrarea, influențată, pe de o parte, de impresionism pe de altă parte de marea personalitate a lui Stravinski se înscrie în nota de simplitate caracteristică a muzicii de pian a lui Poulenc, reușind să dea valoare banalului, prin folosirea unor mijloace de exprimare comune, trecute prin filtrul sensibilității și personalității sale. A fost un final de recital de bună calitate, înscris însă în coordonatele obișnuitului.

Trebuie să subliniem încă o dată contribuția remarcabilă a celor două cadre didactice ale Conservatorului „Ciprian Porumbescu" și să constatăm că această activitate paralelă, de pedagog și interpret, nu poate decît să împrospăteze aerul de la clasele de studiu ale institutelor noastre de învățămînt superior.

Mihaela Niculescu

TINERI COMPOZITORI

În cadrul concertelor organizate de Uniunea Compozitorilor în colaborare cu Filarmonica „George Enescu", am avut prilejul să audiem șase noi lucrări camerale ale unor tineri compozitori prezenți destul de frecvent în ultima vreme pe afișele din Capitală sau din țară. Alăturarea acestora a urmărit, ca și în alte dăți, realizarea unei imagini cît mai apropiate de realitatea componisticii noastre tinere, dorindu-se să se reliefeze particularitățile stilistice, orientări diferite, preocupări de ultimă oră din planul valorificării tehnicilor instrumentale, cît și a

stimulării inovărilor în acest domeniu dar în același timp neuitîndu-se sublinierea unei unități de concepție ce rămîne în continuare una dintre trăsăturile fundamentale ale creației muzicale românești.

În cele ce urmează, vom încerca să detaliem, dintr-un program consistent, unele aspecte caracteristice, unele trăsături inedite și totodată însușiri deja cristalizate.

Dan Timiș, care și-a interpretat singur lucrarea, în *Ostinato pentru pian solo,* ne propune un exercițiu sonor, în cadrul căruia un motiv ritmico-melodic inițial era supus unor transformări evolutive pe fundalul unui bas menținut în aceeași formulă.

Într-o altă piesă pentru instrument solist, *Fresce II pentru vioară solo,* Cristian Misievici a încercat transpunerea în planul sonor a unor impresii culese din peisajul istoric bucovinean. În acest caz, austeritatea transpare din polifoniile sale și, totodată, nevoia de a transforma bogăția coloristică a sursei inspiratoare în cromatica specifică mijloacelor sale de expresie se concretizează convingător. Unele trimiteri la procedee deja folosite în întreaga literatură pentru vioară solo ni se par concludente pentru profesionalitatea sa. O mențiune specială se cuvine a fi acordată tinerei violoniste ieșene Lenuța Negoiță, pe care am dori-o mai des programată în Capitală.

Cvintetul de suflători al Irinei Hasnaș, interpretat de ansamblul *Syrinx, tinde spre o pluralizare* a melodiei inițiale într-un cadru sonor dat, aderînd mai degrabă la diversificări de ordin timbral și evitînd, tocmai pentru reliefarea culorilor specifice, un contrapunct prea elaborat. În ultimă instanță, se optează din punct de vedere constructiv la formule tradiționale, cărora li se integrează structuri originale.

Ca și în alte dăți, Adrian Iorgulescu ne-a demonstrat că avem de-a face cu un compozitor stăpîn pe mijloacele sale, care a depășit de mult etapa tatonărilor, mărturisind în același timp afinități aparte pentru punerea în valoare a vocii umane. Ciclul *Memento,* pentru soprană, percuție și voce pe bandă magnetică — remarcabil interpretat de Steliana Calos, care se dovedește încă o dată că este una dintre puținele noastre interprete adevărate de muzică contemporană, avînd în Candid Popescu un excelent colaborator — cucerește prin maxima concentrare a expresiei. Adrian Iorgulescu dovedește că ideea de dramaturgie îi este profund familiară, ea apărîndu-ne ca o dominantă a discursului. Fiecare amănunt este supus unei ierarhii bine stabilite, totul este dozat cu minuțiozitate, asigurîndu-se astfel desfășurării muzicale o perfectă logică a construcției.

Cvartetul de coarde nr. 2 de Czako Adam, interpretat de formația *Melos,* vădea o atitudine laborioasă și o bună cunoaștere a tehnicii genului.

Concepute inițial pentru satisfacerea unor scopuri ambientale la o expoziție a Wandei Mihuleac, *Peisajele* lui Valentin Petculescu pentru flaut, violoncel și pian, se dovedesc pînă la urmă o muzică în sine; ea cîștigă însă, fără îndoială, din apropierea de universul pictural, atît în ceea ce privește organizarea structurilor sonore cît și din surplusul inerent de culoare, care ne parvine însă în tente neostentativ aplicate. Contribuția interpretativă a lui Matei Corvin, Liviu Cavassi și Adrian Tomescu a pus în valoare cu claritate calitățile indiscutabile ale lucrării.

Avînd drept interpreți pe valoroșii muzicieni ai cvintetului *Armonia,* Șerban Nichifor, în *Signalis pentru alămuri și bandă magnetică* a avut de la început toate posibilitățile de punere în valoare a resurselor tehnice și expresive ale instrumentelor alese. Talentul și ingeniozitatea sa sînt bine cunoscute, ele asigurînd de fiecare dată nu numai reușitele sigure din planul constructiv, ci și spontaneitatea și ineditul discursului, și acea accesibilitate provenind din aspirația către valoare. Am surprins și de astă dată însușirile sale caracteristice. Ni s-a părut însă că demersul către improvizația instrumentală nu a fost dus pînă la capăt, compozitorul fiind poate subjugat de tentația prelungirii atmosferei idilice create de bandă într-adevăr excelent preparată. Unele înrudiri cu *Munții* lui Ton de Leeuw ni s-au părut evidente cu deosebirea firească a alegerii unui alt cadru natural drept sursă inspiratoare.

Vladimir Popescu-Deveselu

...ȘI INTERPREȚI

Continuînd seria de concerte inițiate, Radioteleviziunea ne-a rezervat un nou program realizat cu tineri compozitori și interpreți. Inițiativa foarte lăudabilă, care a debutat cu cîțiva ani în urmă, a avut ca urmare înscrierea in circuitul muzical a o serie de tineri instrumentiști, care nu au dezmințit promisiunile. Recunoaștem în acest fapt marea încredere acordată tinerilor muzicieni, precum și lăudabila preocupare a Radioteleviziunii de a crea posibilități de debut, pentru artiști și creatori, care, în alte condiții, poate ar rămîne anonimi. Conducerea concertului cu tinerii soliști și compozitori a fost asigurată de Ludovic Baci, un veritabil maestru, care nu putem uita că în ultimii ani ne-a adus la cunoștință operele *Iona* de Anatol Vieru și *Orestia* de Aurel Stroe. Cu egală dăruire, acesta a început să inițieze un adevărat curs de interpretare, pentru tinerii soliști, ajutîndu-i să facă primii pași pe estrada de concert fapt care, într-adevăr este mai dificil decît întreaga perioadă de studii anterioare. În acțiunea sa, Ludovic Baci este ajutat cu promtitudine de către Orchestra de Studio Radio, care numără de asemenea, mulți interpreți tineri, la care se poate urmări o disciplină de ansamblu foarte bună, precum și marea sete de muzică, educată sistematic, cu pasiune și inteligență, mai ales de către același Ludovic Baci.

Programul urmărit de la Radio, în luna ianuarie, s-a deschis cu *Ghicitori* de Maia Ciobanu. Tînăra compozitoare ne-a dovedit deja că este o abilă stăpînă a meșteșugului muzical avînd preocupări în toate genurile. Noua cantată, scrisă în anul 1975, folosește corul mixt și orchestra și creează o posibilă îngemănare cuvînt-sunet, pornind de la sugestii folclorice, descifrate, după propriile declarații, ca mesaje universale, cu valoare permanentă, avînd deci o capacitate de comunicare și integrare foarte largă. Ca și în alte lucrări ale sale, se puteau auzi, pe par-

cursul desfășurării muzicii, molodii lirice în nuanțe scăzute desfășurîndu-se molcom, cu salturi mari de intervale, alăturate unor veritabile explozii sonore cromatice, tensiunea legăturilor fiind realizată cu diferite mijloace. Aparatul orchestral și cel coral erau mînuite cu grijă și discernămînt, cununia celor două compartimente fiind realizată cu atracțiozitate și eficiență. La realizarea primei audiții a lucrării și-a adus contribuția Corala „Gaudeamus" a Conservatorului „Ciprian Porumbescu", condusă de Gh. Oprea, un ansamblu cu experiență în domeniul muzicii de gen.

Alături de acest debut, am urmărit, în cadrul concertului, evoluția a doi tineri soliști : pianista Adriana Bera și violonistul Victor Ardelean. Tînăra pianistă, deja laureată a cîtorva concursuri și festivaluri, a interpretat *Concertul nr. 23*, pentru pian, de Mozart, cunoscuta „simfonie concertantă". Cele trei părți ale lucrării, dar mai ales *Siciliana*, au oferit interpretei posibilitatea să ne convingă de calități indiscutabile : inteligență muzicală, siguranță, poezie stilistică atrăgătoare etc. Cu aceste disponibilități, la care aș adăuga rafinamentul și discreția rubato-ului, Adriana Bera se anunță o interpretă cu un atu solistic demn de atenție. Victor Ardelean, la cei 23 ani ai săi este laureat al Concursului „Tibor Varga" și a concertat cu cîteva orchestre simfonice. Ca interpret al *Concertului nr. 5 în la major* de Mozart, el ne-a demonstrat că este capabil să construiască sunete calde, vibrate cu inteligență, mînuind arcușul cu eficiență și poezie. La o primă apariție urmărită a sa, ne-a convins că ar fi dedicat cu mai mult succes genului cameral, vibrația caldă a cadențelor realizate fiind un argument în plus.

Anton Dogaru

ANSAMBLUL „HYPERION" ȘI FERNANDO GRILLO

Prilejuită de Radioteleviziune, reîntîlnirea cu Ansamblul „Hyperion" și Fernando Grillo a însemnat încă un moment de revelație artistică în peisajul artistic bucureștean. De astă dată alături de „Hyperion", contrabasistul italian, pe care îl admirasem cu un an în urmă într-un memorabil recital de muzică contemporană la Sala mică, a fost, cînd un instrumentist perfect integrat în ansamblu, cînd un strălucit solist contribuind la reușita unor lucrări reprezentative în muzica românească aparținînd generației medii de compozitori.

Iancu Dumitrescu, conducătorul Ansamblului „Hyperion", a alcătuit din nou un ingenios program pe care din păcate nu l-a putut urmări decît un număr restrîns de iubitori ai acestei arte. Lipsa de publicitate, ce se manifestă la mai toate instituțiile de artă ce găzduiesc concerte de muzică de cameră sau simfonice, la care se adaugă și insuficienta pregătire a publicului tînăr pe tărîmul educației muzicale (în școli, licee și facultăți) conduc la situații de acest gen, cînd o muzică de mare expresivitate și măiestrie componistică, interpretată la un înalt nivel, se „ascultă" pe ea însăși răsunînd într-o sală presărată cu cîțiva specialiști și plasatoare în chip de public. Faptul apare și mai penibil atunci cînd un invitat de prestigiu din străinătate devine martor.

De menționat, în primul rînd, reușita alternanță între folclor (adevăratul folclor !) și lucrările camerale. Am descoperit în Fernando Grillo și în flautistul Voicu Vasinca puterea de a sparge „mitul" marilor interpreți specialiști în „folclor" (adulați de public parțial neinițiat) a căror figură împînzește străzile Capitalei prin afișe multicolore. Am descoperit de asemenea și în ceilalți instrumentiști care au asigurat un discret acompaniament aceeași predispoziție care se naște dintr-o pregătire serioasă și multidirecțională însoțită de talent și putere de muncă. Folclorul prezentat *(Doină haiducească, Joc din Oaș, Semnale* — folclor păstoresc cules de Bela Bartok, *Joc de doi din Banat, Brîul pădurenesc)* ne-a purtat la sursele autentice, nemuritoare. *Acesta* se impune a fi propagat pe marile scene, acolo unde, din păcate, mediocritatea și amatorismul greșit înțeles îl practică pe cel falsificat !

Și parcă tot în ideea opoziției față de mediocritate au apărut lucrările camerale din concert. *Monodia* pentru flaut și percuție (prima audiție absolută) de Doru Popovici, apropiată atmosferei de doină, fluidă și elegantă, îmbrăcată într-o ambianță sonoră creată de metalul devenit maleabil în mîinile flautistului Voicu Vasinca și a celor doi percuționiști ce au dialogat realizînd o frumoasă stereofonie, a demonstrat încă o dată capacitatea invenției melodice și bogatele resurse expresive ale compozitorului. După *Jocul din Oaș*, „Hyperion" ne-a prezentat o nouă variantă a lucrării *Solilocviu*, pentru ansamblu și bandă magnetică, semnată de Nicolae Brînduș. Compoziția este deschisă atît în micro cît și în macrostructură. Banda magnetică asigură un fond pe care se petrec diferite evenimente în mod aleatoriu, ansamblul fiind în acest sens un aparat care ia o atitudine în fața unei materii sonore. El o modelează, fapt ce conferă o nouă dimensiune estetică structurilor muzicale deschise.

Cu lucrarea *Cumpăna porții*, pentru contrabas, claviaturi și bandă magnetică, compozitorul Octavian Nemescu se situează incontestabil în primele rînduri ale anvngardei muzicale românești. Creația lui își găsește originea în zonele de interferențe culturale sondînd stări muzicale de profundă substanță filozofică. Semnificația devine strîns legată de stare, prin redundanța informațională de tip minimal. Cam pe aceleași coordonate se plasează și celelalte trei lucrări camerale care au urmat : *Moira* de Iancu Dumitrescu, *Ziua fără sfîrșit* de Corneliu Cezar și *Itesi* de Fernando Grillo. *Moira* pentru ansamblu și bandă magnetică, (primă audiție absolută) înseamnă tot „semnificație legată de stare", dar stările sînt aici mai evident apropiate muzicii românești. Fluierele înregistrate pe bandă și cele din scenă sînt îngemănate într-o muzică atemporală bazată pe evenimente nonevolutive. Un asemenea eveniment ce se detașează și aduce un aer nou, dar nu foarte îndepărtat pe fondul „desfășurării" fluierelor, este intervenția clarinetului care devine „magnetizat" de sonoritatea acestora întorcîndu-se în lumea lor ancestrală.

O altă revelație a concertului a constituit-o *Ziua fără sfîrșit*, tot pentru ansamblu și bandă magnetică (prima audiție absolută). Corneliu Cezar ne-a obișnuit în ultimul timp cu lucrări extrem de valoroase. Muzica audiată creează o stare „asemănătoare deschiderii unei flori", cum declară autorul, tinzînd spre o armonie deplină. *Ziua fără sfîrșit* înseamnă o muzică aproape hipnotică sugerînd treceri nebănuite între vis și realitate.

Ultima lucrare, *Itesi* pentru contrabas solo (audiată de noi și anul trecut în recitalul lui Fernando Grillo), a dezvăluit dubla personalitate artistică a muzicianului italian : aceea de compozitor ce se plasează în anvangarda secolului nostru și de interpret desăvîrșit al muzicii contemporane. *Itesi*, aflată în aceeași zonă estetică amintită mai sus, relevă sensul magic al unor structuri muzicale profunde. Instrumentul devine totodată un mediu inepuizabil de efecte (o adevărată orchestră !), suprafața de cînt depășind cadrul corzilor. Am admirat un maestru al flageoletelor, un maestru al tehnicii arcușului, al sonorității pizzicato-urilor și al emiterii armonicelor naturale. Compoziția este un arsenal de sunete de la cele proprii contrabasului, la cele asemănătoare muzicii electronice, sunete care, departe de a constitui doar efecte sonore, provoacă stări conotative de adîncă meditație.

Sperăm ca apariția excelentului contrabasist italian, alături de Ansamblul „Hyperion", care a deschis perspectiva unor colaborări de înaltă calitate interpretativă, să nu fie pasageră.

Horia Șurianu

NELLA ANFUSO

Am avut bucuria, la început de decembrie, să fiu solicitat de Agenția noastră de Impresariat Artistic, pentru a o acompania pe Nella Anfuso.

Am primit cu cîteva zile înainte 18 partituri și o carte de vizită cu notația *Dottore Nella Anfuso.*

Suspicios întotdeauna cu „savanții" care practică muzica, am privit partiturile încărcate cu stranii semne din timpurile Renașterii, detalii de frazare, de interpretare. Așteptam nerăbdător întîlnirea de lucru înaintea concertelor de la Satu Mare, Arad, Timișoara.

De la o primă repetiție, am fost cucerit nu numai de imensa cantitate de știință pusă în tălmăcirea fiecărui rînd, fiecărei piese, nu numai de cunoașterea stilului, *ci înainte de toate de frumusețea glasului, de puterea sublinierii legăturilor dintre text și muzică, de harul frazărilor, de capacitatea de a „lega" suma lucrărilor capabilă să reflecte o epocă, o lume muzicală.*

Doctor în muzicologie pe baza unor cercetări personale în arhivele muzicale ce dețin comorile Renașterii, remarcabilă cercetătoare a Centrului de studii în legătură cu Renașterea italiană de la Florența, titulară a unor cursuri florentine de perfecționare în arta interpretării muzicii Renașterii, profesoară la Conservatorul din Lucca, realizatoare a unor strălucite înregistrări din creația renascentistă, interpretă prețuită în mari centre artistice europene de la Paris la Varșovia, Nella Anfuso este o muziciană de complexă formație care servește cu neostenită pasiune o epocă de mare frumusețe artistică, Nella Anfuso este o artistă care știe să aducă știința în slujba unui glas, demonstrîndu-ne că timpul lecturilor amatoare e de mult încheiat și că arta interpretativă trebuie sprijinită pe știința muzicologică.

Am cîntat 18 piese ale padovianului Marco Cara și ale florentinilor, care au pregătit și au reprezentat marea epocă a nașterii operei — Jacopo Peri, Giulio Caccini, Marco da Gagliano, Barbara Strozzi, Francesca Caccini, Sigismondo d'India.

Un imperiu sonor de unic farmec pe care s-a „ridicat" arta instrumentativă italiană, din care au izvorît mari structuri ale muzicii Europei secolelor XVII — XX.

Am ascultat adeseori interpreți sau formații vocal-instrumentale cîntînd asemenea lucrări dar acum urmărind-o pe Nella Anfuso, am înțeles cum se realizează un tril renascentist, cum trebuie pus acordul acompaniator al unei melodii, am înțeles reperele stilistice ale culturii renascentiste.

Nella Anfuso a cîntat la Satu Mare, Arad, Timișoara. Marginal informați în legătură cu mișcarea muzicală renascentistă, nici Agenția de Impresariat nici noi criticii n-am cunoscut-o pe Nella Anfuso... Păcat că n-a fost programată în București. În mulțimea artiștilor care vin de peste hotare, în grădina muzicală pe care o sădim, Nella Anfuso este o floare rară... Sperăm ca Agenția noastră de Impresariat se va îngriji de revenirea ei, sperăm ca la viitoarea ediție a cursurilor de vară ale Conservatorului „George Enescu", de la Piatra Neamț, tinerii noștri cîntăreți să se poată bucura de îndrumările ei, sperăm să avem cultura necesară pentru a ne apropia *un om de știință și de artă* care ne-a oferit un exemplu de dăruire artistică într-un moment în care avem nevoie de muzică bună, de schimburi temeinice cu reprezentanții unor culturi de tradiție.

Iosif Sava

AGENDĂ COREGRAFICĂ

Rememorînd evenimentele coregrafice ale anului '80 se impune remarca prezentării unor spectacole de bună calitate, a unui repertoriu generos, înviorat de succesul unor premiere coregrafice și de reprezentațiile susținute de oaspeți din țară și străinătate. Se mai poate adăuga de asemena mențiunea unor singulare dar binevenite dialoguri pe teme muzical-coregrafice precum și unele manifestări culturale ce omagiază arta baletului, înscriind-o pe cele mai importante coordonate de receptare ale sensibilității moderne.

Încercînd o schițare a peisajului coregrafic al anului ce a trecut, se cuvine a aminti din repertoriul

permanent al Operei, spectacolele cu totul remarcabile cu prim-soliști ca Magdalena Popa, în *Giselle* și *Carmen*, Ileana Iliescu în *Coppelia*, *Bolero* și *Lacul lebedelor*, Alexa Mezincescu în *Simfonia clasică* și *Miniaturi coregrafice*, Aurora Rotaru în *Lacul lebedelor* și *Esmeralda*.

Două reușite premiere de balet au îmbogățit repertoriul Operei cu atributele unui clasicism aerat, de o diafană simplicitate în *Daphnis și Chloe* (regia, Amato Checiulescu, soliști: Magdalena Popa și George Bodnarciuc) sau cu verva spumoasă și umo-

Magdalena Popa, „Giselle"

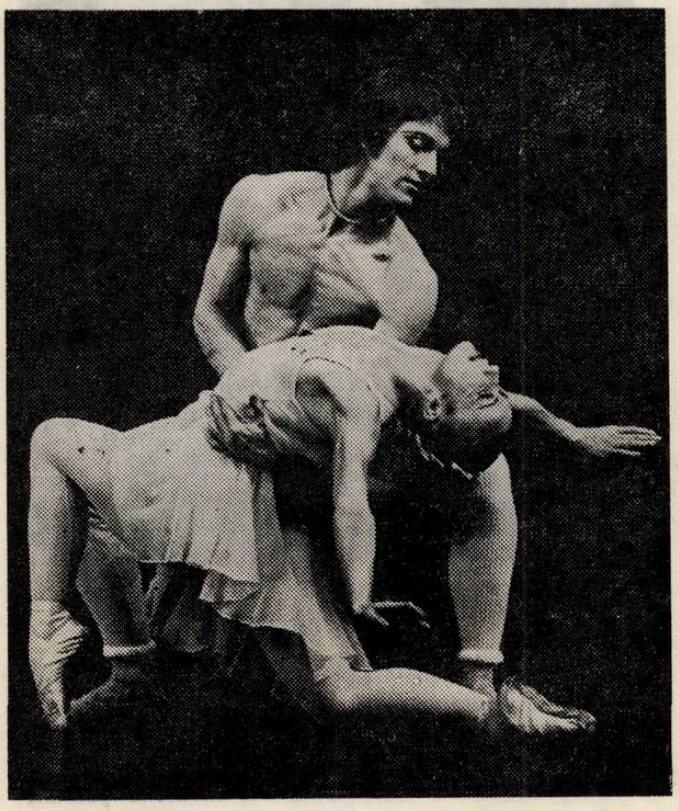
rul excelent, dus pînă la limita parodiei grotești în *La fille mal gardée (Precauțiuni inutile)* în montarea Alexei Mezincescu (interpreți: Cristina Teodorescu, Cristian Crăciun, Adrian Gheorghiu); despre aceste spectacole în premieră vom reveni însă cu aprecieri într-un context mai larg. Tot pe scena Operei bucureștene au evoluat oaspeți din Cluj, Timișoara și Constanța în cîteva reprezentații din care reținem îndeosebi interpretarea de mare acuratețe și sensibilitate a Aurorei Caloianu de la Opera din Timișoara și recitalul tinerei trupe de balet din Constanța care ne-a oferit și plăcuta surpriză a reeditării valoroasei partituri coregrafice a lui Béla Bartók, *Mandarinul miraculos*, în regia lui Oleg Danovschi. Confruntarea ambițioasă a trupei constănțene cu o lucrare de anvergură artistică, vizînd autentice virtuți expresioniste ne rezervă satisfacția unei noi reușite a acestui talentat și serios ansamblu condus de mîna sigură a prestigiosului maestru Oleg Danovschi.

O premieră coregrafică valoroasă este înregistrată și de spectacolul *Legenda dragostei* de Arif Melikov montat la Opera din Timișoara de coregraful Gheorghe Ștefan. De asemenea o lucrare originală, de fantezie îndrăzneață și umor colorat, abordînd o cuceritoare inventivitate scenică și folosind cu meșteșug convențiile spectacolului cîntat și vorbit este și reprezentația cu premiera *Băiatul și paiele fermecate*, montat la teatrul de operetă de coregrafa Mihaela Atanasiu (muzica, Mihai Vîrtosu, colaj muzical, Lucian Ionescu). Deși se deosebește printr-un specific aparte de precedentele spectacole ale aceleiași coregrafe, care s-au bucurat de un succes răsunător în amplul turneu întreprins de ansamblul de balet al operetei în țările Americii Latine, marcînd o consacrare de prestigiu a baletului românesc, premiera cu *Băiatul și paiele fermecate* corespunde aceleiași dorințe declarate a autoarei de a găsi prin încercări și experimente, noi formule de limbaj coregrafic în stare să catalizeze interesul și înțelegerea pentru dans, exprimînd totodată „o firească și permanentă căutare, datorie chiar, luptă cu noi înșine împotriva inerției, automulțumirii„ căilor bătute".

Ileana Iliescu și Petre Ciortea („Bolero" de Ravel)

Trecînd la prezentarea suitei de spectacole coregrafice susținute de oaspeți străini, menționăm evoluția pe scena Operei a balerinilor englezi Jonathan Kelly și Maina Gielgud în cadrul unui recital cuprinzînd aranjamente după coregrafii moderne precum și în două spectacole cu *Frumoasa din pădurea adormită* și *Lacul lebedelor* de Ceaikovski; din păcate însă nu am regăsit forma bună a dansatorilor englezi pe care aceștia au dovedit-o în reprezentațiile date cu cîțiva ani în urmă în fața publicului bucureștean.

„Visul unei nopți de vară"
(trupa de balet din Hamburg)



Baletul olandez
(Hammerklavier de Beethoven)

Alte trei spectacole au fost prezentate de solistul Marinel Ștefănescu care a dansat alături de Ileana Iliescu în *Don Quichotte* și *Lacul lebedelor* și cu Magdalena Popa în *Giselle*. Exponent al școlii coregrafice românești de unde a preluat gustul pentru tehnica baletului clasic, Marinel Ștefănescu și-a înscris activitatea pe un făgaș deosebit, asociindu-se cu Liana Cosi, o personalitate marcantă a baletului italian cu care a pus bazele unei companii de balet, *Associazione di Balletto Classico* ale cărei succese au prosperat în timp prin propagarea virtuților baletului clasic.

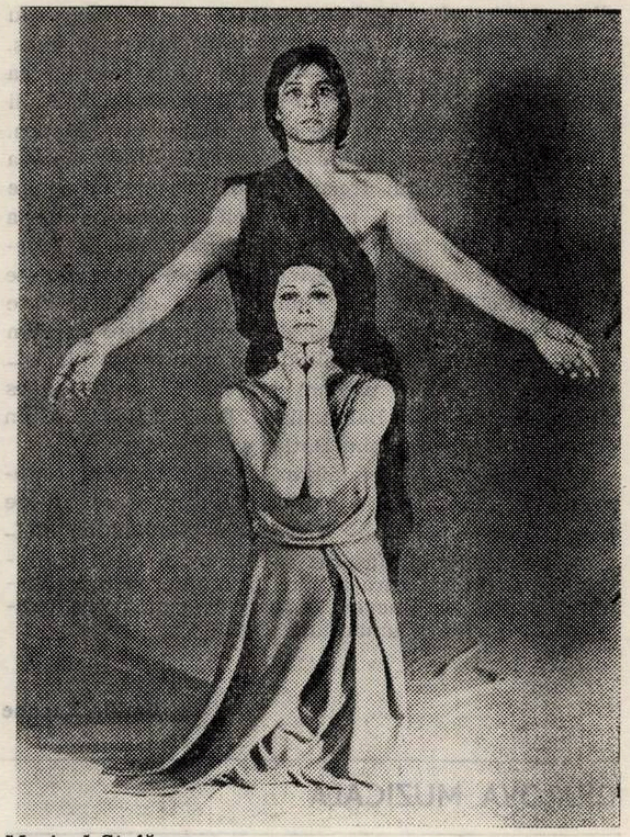
Un spectacol de factură deosebită, realizat cu o înaltă știință a punerii în scenă și o stăpînire perfectă a mijloacelor tehnicii coregrafice a fost oferit de ansamblul de balet al Operei de stat din Hamburg cu reprezentația *Visul unei nopți de vară* pe muzică de Mendelssohn Bartholdy și Georg Ligeti, în montarea cunoscutului coregraf John Neumeier.

Adoptînd coordonatele unei concepții comune, de respectare a iluziei scenice evidentă în fastul ostentativ al costumelor și al montării scenice sau dimpotrivă respingînd această formulă prin soluții detașate care se îndepărtează de fabulația feeriei shakespeariene și de muzica lui Mendelssohn, reprezentația lui Neumeier pare la prima vedere ușor eclectică, cu momente disparate ce își găsesc cu greu un liant comun. Cu toate acestea, spectacolul își trăiește o viață proprie atît prin ipostazele reușite de șarjă comică, de parodie a convenției dramatice, de etalare a unui lirism denudat, cît mai ales prin imaginile halucinante realizate prin limbajul unei plastici pure ce exaltă expresivitatea trupului uman și evocă sensurile grele ale existenței reale care capă-

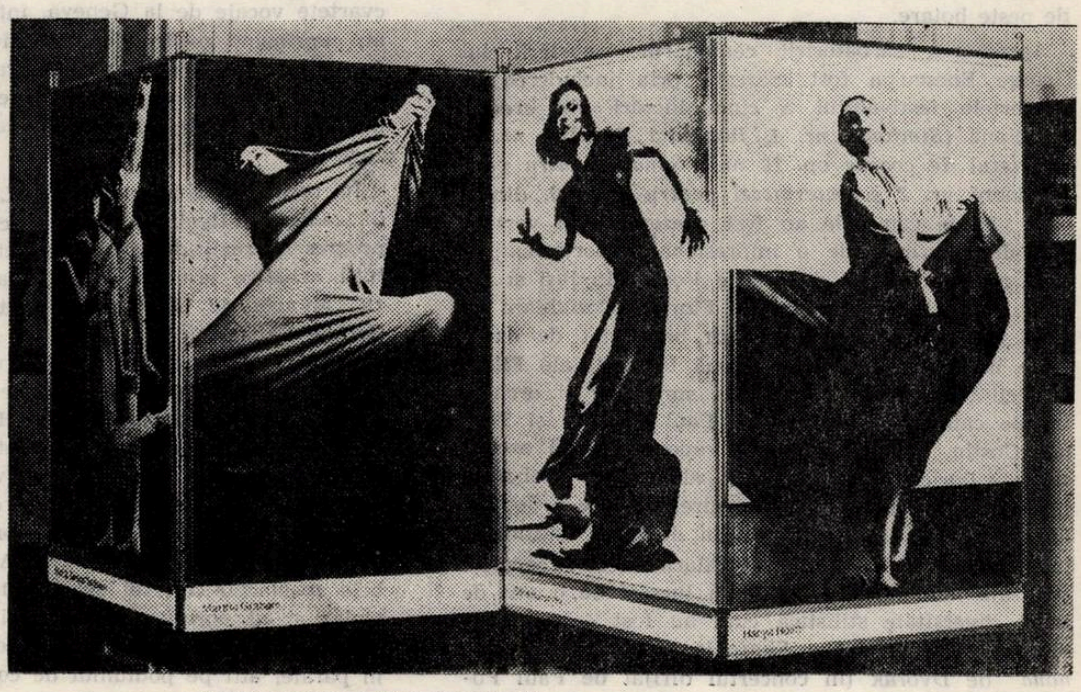
tă o amplificare fantastică prin proiecția în planul visului.

Un alt eveniment coregrafic de importanță remarcabilă ne-a fost prilejuit de cele trei spectacole ale ansamblului național de balet din Olanda, desfășurate în cursul lunii noiembrie pe scena Sălii Palatului. Profilul artistic al trupei *Het Nederlands Ballet* din Amsterdam ni s-a relevat prin ținuta sigură, de eleganță sobră, prin noblețea autentică, temperamentul bine stăpînit și virtuozitatea izvorîte dintr-o superioară înțelegere și asimilare a spiritului dansului clasic. Predilecția pentru clasicismul coregrafic este evidentă nu numai prin includerea în repertoriul permanent a unor lucrări ca *Giselle*, *Lacul lebedelor*, *Frumoasa din pădurea adormită*, dar și prin forța ideatică, capacitatea de a crea un limbaj propriu, de o originalitate fără ostentație, folosind un alfabet tehnic consacrat.

Programul care a cuprins piese executate pe muzică de Lully, Philidor, Couperin, Beethoven, Chopin, Richard Strauss, Hindemith, Ligeti, Piazzola s-a caracterizat prin diversitate și armonie ritmică, prin reflexivitate și concentrare, prin lirism lucid și inedit plastic. Amprenta personală a ansamblului olandez este dată și de puterea de a transmite, de a dialoga cu publicul, de a comunica un mesaj în care transpare obiectivitatea unui ochi atent, citind neliniștile interioare, pasiunile și contradicțiile individualității umane. După cum ne-a mărturisit însuși conducătorul artistic al trupei, Rudi von Dantzig, preocuparea coregrafilor olandezi este de a transpune în dans problematica complexă a omului de azi, confruntat cu aspectele contradictorii ale societății în care trăiește. Aspirația către puritate și armonie, ideea de justiție, de libertate și înfrățire a oamenilor



Marinel Ștefănescu și Liana Cosi



„Balet american Contemporan"

cărora li se opune inechitatea, profitul unora pe seama altora, gustul pentru violență, degradarea valorilor morale, oferă prilejuri infinite de meditație sau încleștări dramatice care pot fi întruchipate în dans. Acest important crez artistic și-a găsit viabilitatea cu prisosință în coregrafii originale semnate de Rudi von Dantzig, Toer var Schayk, Hans van Manen.

Un eveniment demn de consemnat pentru agenda coregrafică a anului trecut a fost reprezentat și de interesanta inițiativă a bibliotecii Americane de a oferi iubitorilor artei dansului o panoramă a baletului american prin intermediul unei documentate expoziții de fotografii și a unui grupaj de filme care au ilustrat excelent tehnici și stiluri de dans precum și portretul unor personalități de prim rang ale coregrafiei americane precum Martha Graham, Agnes de Mille, George Balanchine, Paul Taylor, Alvin Ailey, José Limon, John Butler ș.a.

Nu putem sfîrși enumerarea evenimentelor coregrafice importante ale anului '80 fără a aminti de prestigioasa manifestare artistică a Festivalului Balcanic de folclor desfășurat la București și în stațiunile de pe litoral care a adus prin intermediul solistei dansului un binevenit mesaj de cunoaștere reciprocă, prietenie și umanitate.

Emilia Enache

CRAIOVA MUZICALĂ

Ce de-a XI-a ediție a Festivalului „Craiova muzicală" a oferit publicului, pe parcursul a opt zile, programe de o mare varietate de genuri — concerte simfonice camerale, corale și spectacole de operă —, în vederea cărora organizatorii au făcut apel la cele mai valoroase forțe locale, la invitați din București și din alte orașe ale țării, chiar și la oaspeți de peste hotare.

Apropierea sărbătoririi centenarului nașterii lui George Enescu a fost marcată prin includerea în concertele festivalului a cinci lucrări din creația enesciană *(Simfonia nr. 1, Rapsodia Română nr. 2, Cvartetul de coarde op. 22 nr.2, Sonata pentru pian și vioară nr. 2* și *Intermezzi pentru coarde)*, dintre care piesele camerale au fost prezentate în versiunile de referință, de o impresionantă forță expresivă, ale Cvartetului de coarde *Voces* din Iași și ale cuplului Mihaela Martin — Florina Cozighian, în timp ce lucrările simfonice au beneficiat de excelente interpretări ale celor două formații ale Filarmonicii „Oltenia" — orchestra simfonică și orchestra de cameră — dirijate de Paul Popescu și Teodor Costin. Ambele colective vădesc o certă ascensiune valorică, drept rezultat al muncii neobosite, pline de competență și de dăruire, pe care o depune de ani de zile Teodor Costin în dubla sa calitate de prim dirijor și de director al Filarmonicii. Progresele realizate au apărut evidente în lucrări de o atît de mare diversitate stilistică cum au fost — în afara creațiilor enesciene — *Simfonia nr. 9 „Din lumea nouă"* de Dvořak (în concertul dirijat de Paul Popescu), *Suita nr. 2 din baletul „Daphins și Chloé"* de *Ravel*, o *Suită* de Bach și *Suita „Din vremea lui Holberg* de Grieg (în concertele desfășurate sub bagheta lui Teodor Costin).

Un alt colectiv al Filarmonicii „Oltenia", corul mixt condus de Alexandru Racu, a susținut un excelent concert „a cappella", cu lucrări românești, distingîndu-se prin omogenitatea compartimentelor vocale și acuratețea intonației.

Dintre oaspeții concertelor simfonice, să amintim în primul rînd prestigioasa prezență a lui Valentin Gheorghiu în propriul său concert de pian ; impresii favorabile au produs de asemenea violoncelistul elvețian Daniel Grosgurin în *Concertul* de *Boccherini* și soprana Virginia Manu, în excelentă formă vocală, în arii de Vivaldi.

Recitaluri mult apreciate de public au realizat violonista Mihaela Martin, acompaniată la pian de Florina Cozighian într-un program Schubert—Enescu și harpistul Ion Ivan Roncea cu piese din veacurile XVI—XVII, demonstrînd calități de muzicalitate și de virtuozitate instrumentală care-i impun pe acești tineri soliști în primele rînduri ale generației lor. Alături de ei, soprana Patricia Brady-Danzig din S.U.A. a susținut un recital de lieduri și arii de Händel, Schubert, Samuel Barber, George Gershwin etc.

Dintre manifestările camerale, s-a relevat ca un adevărat eveniment concertul Cvartetului de coarde Voces din Iași, cu lucrări de Beethoven și Enescu, interpretate la o maximă temperatură artistică. Impresii excelente au produs de asemenea Cvintetul de suflători *Concordia* din București, alcătuit din soliști de prim rang (Ioan Cațianis — flaut, Nicolae Vasile — oboi, Florian Popa — clarinet, Miltiade Nenoiu — fagot, Ion Bădănoiu — corn) și Cvartetul vocal format din Paulina Stavrache — soprană, Olga Csorvasi — *mezzo-soprană*, Zsolt Szilágyi — tenor, Teodor Ciurdea — bas, distins recent cu premiul al II-lea la concursul internațional de cvartete vocale de la Geneva, într-un program variat, cuprinzînd madrigale preclasice, alături de piese de Bach, Mozart, Brahms, Dvořak, Paul Constantinescu etc., interpretate cu finețe și cu o remarcabilă capacitate de adaptare la cele mai diverse stiluri.

În ceea ce privește Teatrul Liric, s-au prezentat în cadrul festivalului două spectacole, demonstrînd progresele realizate și de colectivele acestei instituții artistice craiovene : legenda dramatică *Meșterul Manole* de Gheorghe Dumitrescu, în regia lui George Zaharescu și conducerea muzicală a lui Marian Didu, reluare a premierei din aprilie 1980, și recenta montare a operei *Carmen* de Bizet, în originala viziune regizorală a lui Hero Lupescu — introducînd elemente de viață contemporană în tradiționala ambianță spaniolă din veacul trecut — și sub bagheta fermă a tînărului dirijor Radu Ciorei (fost discipol al lui Emil Simon, la Cluj-Napoca), de curînd angajat la Craiova. Am apreciat în ambele spectacole aportul de calitate al orchestrei teatrului și al corului Filarmonicii „Oltenia" pregătit de Alexandru Racu (care își desfășoară activitatea în paralel atît pe podiumul de concert, cît și pe scena de teatru), scenografia modernă concepută de

Iuliana Preduț și Constantin Rusu, iar în *Carmen* excelenta coregrafie plină de fantezie și antren, asigurată de maestra de balet Emanuela Cazacu. Un mănunchi de tineri soliști vocali, în frunte cu Constantin Ene, Georgeta Fangli, Stela Pălănceanu, Bogdan Pancu, Rodica Mincef, Ion Grigorescu și alții, au dat viață personajelor principale ale celor două spectacole, vădind o bună pregătire profesională, sub dublul aspect vocal și actoricesc.

A fost, în ansamblu, o reușită sub toate raporturile, pentru care organizatorii festivalului, Filarmonica „Oltenia" și Teatrul Liric Craiova, merită calda prețuire a publicului craiovean, beneficiarul acestor seri de aleasă cultură muzicală.

Edgar Elian

„REINAUGURARE" LA TÎRGU-MUREȘ

Construită în 1913, orga din sala mare a Palatului Culturii din Tirgu Mureș este cea mai veche dintre cele trei mari orgi de concert din România și singura care nu se află în Capitală. Dotat cu trei manuale, 63 de registre, trei combinații libere și tractură electro-pneumatică, instrumentul este un ,copil al timpului său", dar și o individualitate în materie, o creație postromantică cu evidente influențe ale „stilului 1900", supranumit și *Jugendstil* sau *Sezession*; se știe că Palatul Culturii din Tîrgu Mureș însuși este cotat ca un reprezentant autentic al acestui stil atît de modern la începutul secolului nostru. Faptul că la proiectarea clădirii s-a avut în vedere, din capul locului, și construirea orgii face cinste edililor din acele timpuri. Ei au instituit chiar și un post de întreținător al uriașului și prea sensibilului instrument : la recomandarea firmei livratoare. Rieger din Budapesta. meșterul F. Seidl s-a stabilit în orașul de pe Mureș de care a rămas atașat pînă la moartea lui survenită în 1949. Prima perioadă de glorie a orgii se încheiase însă ceva mai devreme : în 1946, cînd teatrul de stat recent înființat s-a instalat în sala de concerte a municipiului, acoperind „regina instrumentelor" cu schele și decoruri fixe, făcînd-o parțial inaccesibilă reparatorului. Pe deasupra, același local a devenit în curînd și sediul permanent al ansamblului de folclor, ai cărui dansatori virtuozi au ridicat, seară de seară, tot praful depus de decenii între scîndurile scenei. Localnicii povestesc că la cîte un *organo pleno* acest praf adunat cu timpul în tuburile orgii a reapărut în sală sub forma unor nori vizibili. S-a degradat și mecanismul. Crăpăturile apărute pe lăzile de vînt au fost cîrpite provizoriu — uneori chiar și în timpul recitalurilor, cînd organistul ghinionist era nevoit să ceară scuze publicului și să dea și el o mînă de ajutor reparatorului și acordorului J. Mesnyi, chemat urgent pe scenă și rugat să scoată „hiba" cît mai repede. În asemenea condiții, întîi s-a renunțat la invitarea unor soliști străini. Apoi — acum 5—6 ani — orga a amuțit total.

Ridicarea splendidei clădiri a Teatrului Național din Tîrgu Mureș a redat instrumentului, cel puțin virtual, „libertatea". Succesoarea firmei Rieger, întreprinderea de stat constructoare de orgi din Budapesta, a fost solicitată să-l pună efectiv pe picioare. Lucrările efectuate de echipa de specialiști trimisă de întreprindere nu au constat numai în restaurarea instrumentului, ci și în reînnoirea lui, bineînțeles fără a-i știrbi individualitatea. Predarea oficială a avut loc la 31 octombrie 1980. În aceeași seară, Mátyás Kozma, organistul-compozitor al municipiului, care în „a fi sau a nu fi" al orgii a văzut întotdeauna o problemă personală, de existență, a celebrat concertul de „reinaugurare" care s-a bucurat de un succes excepțional, materializat nu numai în numărul record de spectatori, ci și în numărul mare al bisurilor date. În *Toccata și Fuga* în re de Bach, artistul a demonstrat că, deși construită sub semnul unor cu totul alte idealuri estetice, această orgă poate servi și la interpretarea muzicii baroce. Într-un *Coral* transcris de interpret după Enescu ni s-a relevat întreaga paletă coloristică a instrumentului, urmînd apoi ca *Variațiunile pe un cîntec popular* ale organistului-compozitor din Tîrgu Mureș să ne recomande orga drept un instrument contemporan cu viitor și pe meleagurile noastre. După pauză am ascultat trei lucrări din sferele stilistice cele mai proprii acestui instrument : o sonată de Mendelssohn-Bartholdy, *Preludiu, Coral și Variațiune* de Frank și *Suita gotică* de Boëllmann. Fără îndoială, acest recital s-a înscris ca un eveniment nu numai în biografia instrumentului prețios, ci și în analele culturii muzicale din Tîrgu Mureș.

În ceea ce privește viitorul, administrația Palatului Culturii își face planuri dintre cele mai frumoase și mai pline de cutezanță, iar stagiunea de orgă dată în fața publicului local iubitor de muzică va deveni, sperăm, una dintre permanențele cele mai de preț ale vieții muzicale din Tîrgu Mureș. Ar fi de dorit ca printre invitații Palatului Culturii să se numere în afară de artiștii străini pe care ARIA îi sprijină cu dăruire, și organiștii noștri, absolvenți ai Conservatorului „Ciprian Porumbescu", ca binecunoscutul Eckart Schlandt și încă mult prea puțin cunoscuta Ursula Philippi din Brașov, deținătoarea unor premii importante, cîștigate la concursurile internaționale de la Linz și Praga, Radu Valentin și Florin Chiriacescu care, cu prilejul unor concerte — ce păcat că atît de rare ! — date în sălile Capitalei, s-au impus deja ca artiști de certă valoare.

Francisc László

CLUJ-NAPOCA

Prima jumătate a stagiunii Filarmonicii din Cluj-Napoca s-a încheiat cu un concert ce a adus din nou în fața publicului pe maestrul Emil Simon și pe tînărul pianist Adrian Stoica. Este binecunoscută permanenta preocupare a Filarmonicii clujene de a promova pe podiumul său tineri interpreți. Și de astă dată, colaborarea între dirijorul consacrat de talie internațională care este Emil Simon și absolventul promoției 1979 a Conservatorului „G. Dima" din Cluj-Napoca, Adrian Stoica, s-a concretizat într-o reușită și un exemplu.

În cariera dirijorului clujean Emil Simon, luna noiembrie a anului 1980 a marcat etape decisive. Se cade să vorbim în acest sens, de concertele susținute la Rostock (RDG) și, mai cu seamă, de pre-

zența dirijorului român în fruntea Filarmonicii din München, în urma invitației adresate de însuși maestrul Sergiu Celibidache. După concertele din Rostock, presa locală se întrecea în elogii față de dirijorul român, „unul dintre vîrfurile artei dirijorale... cu posibilități egale atît artistice, interpretative cît și tehnice" (*Democrat* — 21.IX.80). Același ziar apreciază concertul ca fiind „de cel mai înalt nivel artistic și exigență profesională", numindu-l pe Emil Simon „spiritus rector al serii și maestru în acompaniamentul *Concertului nr. 1 în la minor op. 99 pentru vioară și orchestră* de Șostakovici. Un alt ziar, *Ostsee* (21.XI. 80), după ce prezintă un scurt portret al dirijorului român elev al Nadiei Boulanger și al lui Olivier Messiaen, comentează entuziast interpretarea *Rapsodiei a II-a* de Enescu și, mai ales, *Variațiunile și fuga pe o temă de Mozart* op. 132 de Max Reger referindu-se la „realizarea monumentală a fugii".

Programul prezentat de Emil Simon și orchestra Filarmonică din München a cuprins lucrări de Dukas, *Ucenicul vrăjitor*, Prokofiev, *Concetrul nr. 3 pentru pian și orchestră* și Honegger, *Simfonia III*. O invitație semnată Sergiu Celibidache este, desigur, pentru orice interpret, o consacrare, o recunoaștere deplină a unei poziții privilegiate în ierarhia artei interpretative mondiale. O astfel de invitație măgulește dar și obligă. Și, nu fără oarecare teamă și emoție — o mărturisește el însuși — dirijorul român Emil Simon a urcat pe podiumul de concert al Filarmonicii müncheneze. Reușita sa, implicit a școlii dirijorale românești, a fost deplină. Despre puternica personalitate artistică, despre înaltul profesionalism al interpretării, despre muzicalitatea și tehnica deosebită a dirijorului Emil Simon vorbesc cronicarii de specialitate. „Încă de la partitura *Ucenicului vrăjitor* de Dukas ne-a fost clar că Emil Simon este pentru culoare, pentru o sensibilă construcție timbrală și Filarmonica i-a răspuns întrutotul cu a sa «cultură a piano-ului» pe care a învățat-o sub mîna lui Sergiu Celibidache", notează *Münchener Kulturbericht* din 1 XI 1980, pentru ca finalul aceluiași articol să ceară „Puternice aplauze pentru solista (Israela Margalit) și dirijorul serii !"

Activitatea artistică a pianistului Adrian Stoica este de abia la început. Totuși, student fiind, tînărul interpret a cunoscut consacrarea internațională concertînd pe scene din America și R.D.G. L-am reascultat în concertul Filarmonicii clujene interpretînd o pagină de mare popularitate din repertoriul internațional — *Concetrul nr. 1 în mi minor, pentru pian și orchestră* de Chopin. În fața acestei partituri pline de adevărate „capcane" romantice, Adrian Stoica s-a dovedit un artist matur, stăpîn pe sine. Apreciem în mod deosebit acuratețea deplină în redarea textului muzical, sobrietatea perfect controlată, perfect logică a interpretării. Poate uneori însă această viziune s-a îndepărtat de simțirea publicului și poate chiar de intențiile autorului însuși. Am ascultat un Chopin mai puțin obișnuit nouă, mai calculat, mai rece. Dar, în pofida acestor observații, trebuie să-i recunoaștem pianistului Adrian Stoica reale calități, mai ales tehnice.

Cristina Sîrbu

SFÎNTU GHEORGHE — „ZILELE MUZICII VOCALE"

În inima județului Covasna în municipiul Sfîntu Gheorghe o manifestare cu caracter național, de real prestigiu, manifestare închinată artei cîntului vocal, tinde să se constituie într-o permanență a vieții culturale locale, într-o permanență a preocupărilor artiștilor vocali din diferitele centre muzicale ale țării. Căci inițiind această serie de concerte, Colegiul Criticilor Muzicali, Asociația oamenilor de Teatru și Muzică, au avut în vedere nu numai activitatea vieții muzicale în centre lipsite de instituții muzicale profesioniste ci, în egală măsură, promovarea tinerelor talente de excepție încă puțin vehiculate în viața muzicală a țării, confruntarea acestora cu autoritatea profesională a artiștilor deja consacrați ; în plus, colaborarea cu artiștii amatori locali, reuniți în cadrul coralei „Vox humana", a fost revelatoare pentru nivelul deosebit al preocupărilor muzicale ale acestui admirabil colectiv de iubitori și promotori ai artei vocale.

Larg cuprinzătoare din punct de vedere stilistic — iar în acest sens receptivitatea publicului local a fost vădit sensibilă și solicitantă — seria celor trei concerte a debutat sub semnul muzicii vechi transilvănene din secolele XVI—XVIII, creație aflată în vecinătatea firească a marilor valori europene ale Renașterii și Barocului ; iar în această privință aportul formației instrumentale brașovene „Cantus Serenus", ca și acela al muzicienilor locali, grupați în cadrul formației „Tinodi" conduse de eminentul muzician și interpret vocal Zsolt Szilagyi, a fost un aport de substanță, de angajată participare, de înaltă calitate artistică. „Cîntecle lumești" maghiare din secolele XVI și XIX au păstrat, în această din urmă interpretare, o savoare autentică pregnant evidențiată.

Desigur, punctul central al suitei de manifestări l-a constituit concertul de pagini vocal simfonice de mare popularitate realizat printr-o largă participare a unor interpreți provenind din diferitele centre muzicale ale țării. De neuitat a apărut interpretarea magistrală a sopranei Sanda Șandru, posesoare în egală măsură a unor resurse dramatice și vocale de mare anvergură stăpînite cu subtil dozaj ; de asemenea, timbrul catifelat de o mare frumusețe al mezzosopranei Mihaela Agachi, puritatea arabescului sonor pe care îl desfășoară soprana de coloratură Melinda Varga, încărcătura emoțională și inteligența cîntului sopranei Steliana Calos, forța dramatică a glasului mezzosopranei Fogel Simon Katalin, sensibilitatea pregnantă a cîntului sopranei Maria Hurduc ; meritorie a apărut, de asemenea, participarea tinerilor soliști vocali Traian Aga și Ștefan Merk. Iar dacă pagini de muzică românească sau creații romantice de notoritate au cunoscut în genere o tălmăcire de reală proeminență a expresiei, apropierea în mod special față de marea lume a muzicii lui Mozart se cere în continuare perfecționată, drept o importantă cucerire a artei cîntului vocal.

Semnficativ rămîne, de asemenea, faptul că încheierea manifestărilor de muzică vocală de la Sfîntu Gheorghe s-a realizat sub semnul creației bachiene. Și trebuie menționată aci, alături de participarea coralei locale „Vox humana" — vădind virtuți de caldă transparență a cîntului în corul final al Cantatei țărănești, contribuția Orchestrei de Studio a Radioteleviziunii Române aflate sub conducerea unui eminent tălmăcitor al muzicii vechi și anume dirijorul Ludovic Baci ; trebuie menționată, în plus, participarea Georgetei Stoleru, evoluînd în nota firească a conturării atente a caligrafiei frazei muzicale bachiene.

Trebuie menționat, în încheiere, prilejul deosebit pe care „Zilele muzicii vocale" de la Sfîntu Gheorghe, l-au oferit întîlnirii, cunoașterii, schimbului de opinii în rîndurile muzicienilor din întreaga țară slujitori ai artei vocale. Sînt împliniri importante pe care edițiile viitoare ale acestei manifestări sperăm că le vor permanentiza și le vor îmbunătăți.

Dumitru Avakian

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

ÎNDELUNGATE APLAUZE

Artistul poporului Ion Voicu și tînărul dirijor Mădălin Voicu s-au întors dintr-un lung turneu de concerte din R.F. Germania. Ei au concertat cu „orchestra Varga", renumită pentru bogăția sonorității sale. Ziarul *Neue Westfälische* relevă printre altele : „Solistul Ion Voicu (în *Anotimpurile* de Vivaldi)... posedă o măiestrie cu care a cucerit auditoriul..." „Prin claritateta sonoră și tehnica sa, în toate variantele de mînuire a arcușului, aparent fără nici un efort, acest autentic artist român se poate număra printre marii violoniști ai zilelor noastre...". Referiri minunate sînt și la tălmăcirile date unor opere de *Corelli, Tartini* și *Mozart.* În ceea ce privește interpretarea *Simfoniei în Si bemal major* de Schubert, ziarul evidențiază că „indicațiile precise ale dirijorului Mădălin Voicu s-au transmis orchestrei,care l-a urmat ascultătoare, astfel că au fost reliefate clar particularitățile acestei muzici. Cei doi muzicieni ca și orchestra de cameră s-au bucurat de îndelungate aplauze..." „Am ascultat suita *Codex Caioni* de Doru Popovici, compusă în stil bizantin — ne referim mai ales la nobila parte, *Cîntarea Voevodesei Lupul* — în timp ce *Dansul valah* și *Jocul de copii* poartă amprenta și mai ales *vitalitatea muzicii populare românești...*". În *Lippische Landes — Zeitung* putem citi următoarele : „Modul în care Mădălin Voicu a dirijat compoziția compatriotului său Doru Popovici (*Codex Caioni*„ compoziție de o cuceritoare factură neoromantică și de o luminozitate aspră, ne-a dovedit că el și-a conturat un portret foarte plăcut : acest dirijor tînăr știe ce vrea și știe ce știe" ! „Mădălin Voicu s-a lăsat purtat de o voință cuceritoare de retrăire și redare a formei modelate de creator" — autorul cronicii se referă la *Simfonia în Si bemol* de Schubert. Ion Voicu este un violoncelist de talie internațională"... „tehnica" sa este cristalină, sunetele se înșiruie ca perlele...". „În muzica lui Mozart, el cucerește prin strălucita tehnică de *staccato* cît și prin frapanta ușurință în *pianissimo* și claritate în pasajele cele mai repezi..." Ca apoi, cronicarul să încheie, exclamînd : „Mare succes ! ! !".

Șerban Georgescu

MUZICA LA NEW-YORK ÎN STAGIUNEA 1980 – 1981

Nu mă aflu pentru întîia oară în cel mai mare oraș al Statelor Unite ale Americii, încît îmi dau seama la ce mă pot aștepta din partea bogatelor lui manifestări muzicale. Concertele, activitatea Metropolitanului și a Teatrului de operă municipal, *New York City Opera*, spectacolele de pe Broadway au debutat și în acest an în noiembrie, luna cînd descind pe aeroportul Kennedy străbătut de la un capăt la altul de trepidația febrilă a marilor aerogări internaționale. Cea din New York are caracterul impresionant de document simbolic al geniului constructiv modern. Ca și de altfel uimitorul, prin dimensiuni și modernitate, *Lincoln Center*, unde se află sala imensă, decorată cu frescele lui Marc Chagall în foyer, a noului teatru de operă *Metropolitan*.

Speram ca un spectacol al lui să-mi prilejuiască prima bucurie muzicală newyorkeză. Am fost însă decepționat aflînd că orchestra și corul instituției se află în grevă de mai multe luni, solicitînd recalcularea salariilor și o mai judicioasă reglementare a orelor de repetiție tocmai în vederea unei cît mai bune satisfaceri a obligațiilor de spectacol.

În loc de spectacol de operă, primul meu contact cu muzica la New York în această stagiune a fost astfel un frumos concert al *Orchestrei filarmonice din New York*, dirijată de Zubin Mehta. El a marcat recenta aniversare a compozitorului american William Schuman, care a împlinit șaptezeci de ani. I s-a cîntat una din lucrările semnificative, *Simfonia a IX-a*, purtînd subtitlul *La Fosse Ardeatine*, scrisă în 1968 în memoria celor 335 de victime ale teroarei naziste din Franța în martie 1944 și îngropate în peșterile ardeatine. Simfonia constă din trei mișcări, executate fără întrerupere și iscînd impresia unei muzici programatice cu bogate apeluri emoționale. William Schuman este și în această lucrare a sa de maturitate deplină un desăvîrșit orchestrator familiarizat cu valorile coloristice ale timbrurilor instrumentale și cu combinațiile lor. Auditorii au răsplătit cu un sporit elan interpretarea admirabilă, ovaționînd minute întregi pe compozitor și pe dirijor — fenomen de altfel propriu publicului de pe coasta de est a Americii. În centrul și vestul țării, la Chicago, Detroit, Los Angeles, San Francisco ș.a., reacția publicului de operă și concert este, de obicei, mult mai rezervată.

Însă și newyorkezii se pricep să-și tempereze însufletirile, cum au făcut-o după *Concertul pentru vioară și orchestră* de Bartók al cărui solist, Pinchas Zukerman, n-a izbutit să-i miște îndeajuns, cu toată partea lentă admirabil interiorizată și cu tot finalul tumultuos. La pupitru, Zubin Mehta a executat și de astă dată o miraculoasă pantomimă de artă, aproape *vizualizînd* muzica prin gestica sa de o atît de rară plasticitate încît materializează parcă sensurile cele mai ascunse ale partiturii.

După concertul simfonic, am fost oaspete al *Clubului de jazz „Bechet"* de pe Third Avenue, colț cu Strada 75. Vedeta serii era Don Elliot, al cărui melofon și vibrafon, manipulate cu o fastuoasă dexteritate, transmit auditorului accente de înfiorate tonuri, atît de diafane încît își pierd cu desăvîrșire consistența materială. Am înțeles de ce i s-a conferit valorosului vibrafonist șapte ani la rînd premiul revistei *Downbeat*. Am înțeles de asemenea în acest club, nu exagerat de frecventat, că între jazzul clasic și cel de azi există o formă de continuitate, nicidecum o prăpastie, cum pretind unii exegeți.

Seara următoare sînt invitat la *Brooklyn Academy of Music*, unde asist la un concert de muzică de cameră, cu lucrări de Brahms, Medelssohn și Stravinski, executate de un proaspăt înființat Cvartet cu pian. Cu cîtă plăcere se urmărește măiestria unor tineri abia ieșiți de pe băncile conservatorului, care nu cunosc încă orgoliul strident al multor artiști mai puțin talentați însă oricum mai consacrați, ci oficiază cu gravitate visul adîncit în sine al muzicii!

Un eveniment — la care, spre a putea fi prezent, am fost nevoit să apelez la amabilitatea serviciului special de presă de pe lîngă Departamentul de stat din Washington — l-a constituit concertul jubiliar de la Carnegie Hall al *Orchestrei simfonice din Boston*, organizat cu prilejul aniversării unui secol de la crearea ei. Dar, mai mare daraua decît ocaua, odată ce programul a fost mai mult decît improvizat: *Simfonia a V-a* de Beethoven, o arie din *Nunta lui Figaro (Dove sono) de Mozart* și din opera *Cidul (Pleurez nos gens)* de Massenet, interpretate de o Grace Bumbry sleită, cu glasul incolor și expresia incertă, uvertura *Benvenuto Cellini* de Berlioz și, în primă audiție absolută, *Divertimento pentru orchestră* compus de Leonard Bernstein pentru ansamblul centenar. Publicul a fost decepționat de lucrarea genialului Bernstein: am urmărit a doua zi cronicile din *New York Times* și *New York Post*, care au confirmat impresia de hibrid pe care ne-a lăsat-o compoziția, un critic asimilînd-o muzicii... pop!

Firește, celebrul ansamblu din Boston, alcătuit din o sută douăzeci și cinci de desăvîrșiți artiști din trei generații, are darul cu totul rar de a transfigura umbrele în lumini și de a da viață nouă pînă și celor mai cunoscute lucrări din marele repertoriu simfonic, indiferent de cine se află la pupitrul lui.

O săptămînă mai tîrziu, şi tot la Carnegie Hall, am avut rara bucurie de a-l reîntîlni la pupitru pe Eugen Ormandy. Dirijorul celebru, care a împlinit de curînd optzeci şi unu de ani, ni s-a părut mai tînăr şi mai vioi decît cel mai tînăr dintre membrii *Orchestrei simfonice din Philadelphia.* Programul a debutat cu *Suita nr. 2* din baletul *„Bachus şi Ariadne"* de Albert Roussel, încheindu-se cu *Concertul pentru orchestră* de Béla Bartók. Piesa de rezistenţă a fost însă *Concertul pentru violină şi orchestră în re minor* de Jean Sibelius, solistă fiind Dyalana Jenson, o artistă de abia nouăsprezece ani, senzaţională atît ca pregătire tehnică, cît şi ca putere expresivă.

Publicul american e impresionat fireşte de orice virtuozitate, de stăpînirea miraculoasă a mijloacelor de comunicare — în toate domeniile, de limitele atinse prin „recorduri", însă singuri newyorkezii nu se sfiesc să sară in picioare şi să ovaţioneze cu însufleţire minute lungi după cîte o execuţie de bravură care le taie răsuflarea. Tînăra Dyalana Jenson a cîntat şi uimit în aşa măsură, şi cu deplină îndreptăţire, încît nu a fost lăsată să părăsească estrada înainte de a mai oferi un bis, executînd cu o fantastică siguranţă şi totodată cu multă înţelegere pentru muzica postromantică, o piesă pentru violină solo de Bohuslav Martinu.

M-am întrebat, după acest concert cu adevărat extraordinar — în care senectutea de o adolescentină vigoare morală şi fizică a maestrului Ormandy şi maturitatea aproape incredibilă a unei tinere încă adolescente au copleşit publicul — dacă asistenţa a fost impresionată înainte de orice de aspectele pur artistice ale producţiei sau doar de latura de bravură a dexterităţii ei ?

Un fenomen este, la polul opus tinerei soliste a precedentului concert, şi *Jan Peerce,* pe care l-am ascultat într-un recital de la Carnegie Hall, interpretînd arii de Händel, Verdi şi Mascagni, ca şi o suită de frumoase, prin melancolia lor, *Cîntece evreieşti.* Tenorul acesta are şaptezeci şi şase de ani (!), o vîrstă la care soliştii vocali, oricît ar fi de mari şi de experimentaţi artişti, se retrag din activitatea concertistică, spre a da lecţii de canto acasă la ei sau cel mult spre a cînta din cînd în cînd pentru un cerc restrîns de prieteni. Peerce însă şi-a păstrat într-un mod de-a dreptul uluitor vigoarea şi prospeţimea glasului, vocea sa are timbrul clar şi colorat, controlul respiraţiei este exemplar, emisia deopotrivă de fermă şi egală în toate registrele, demonstrînd o virtuozitate care, şi în acest concert, i-a atras după fiecare piesă sau ciclu aclamaţii entuziasmate. Am fost, astfel, martorii ai încă unui autentic fenomen muzical cu totul rar în arta vocală, fenomen care ne-a antrenat fără împotrivire în beatitudinea generală a sălii. Capacitatea publicului acesta de a răspunde prompt la calitatea optimă şi maximă a interpretării muzicale este, mi se pare, virtutea esenţială pe care orice artist o aşteaptă de la ascultătorii săi.

Şi în sfîrşit, în plină desfătare a muzicii simfonice şi camerale am cedat înrt-o bună zi tentaţiei de a viziona şi un spectacol de musical. Nu însă pe Broadway, unde, cu toate intervenţiile şi relaţiile, este foarte greu, dacă nu imposibil, a-ţi procura un bilet de intrare cu mai puţin de cinci sau şase luni înainte de data spectacolului, ci „off Broadway", adică în afara perimetrului tradiţional al teatrului newyorkez. La teatrul de pe Strada 42 Vest am urmărit cu interes musicalul satiric *Comming Attractions,* o corosivă critică la adresa criminalităţii crescînde de pe teritoriul Statelor Unite ale Americii. Am fost invitatul autorului, Ted Talley, care a biciuit în comedia sa antrenantă ca ritm, dar şi cu un aer de mister şi de vis meditativ în secvenţele lirice, una din racilele de care pporul american încearcă cu disperare să scape : crima comanditată. Vedeta spectacolului, Christine Baranski a interpretat o fabuloasă Miss America, urmărită şi încolţită de un criminal angajat ca s-o ucidă. Subiectul este tratat la modul comico-satiric, dar realitatea a avut grijă, chiar a doua zi după spectacol, să nu dezmintă ficţiunea scenică : posturile de radio şi televiziune din întreaga Americă au difuzat, consternate, ştirea uciderii ex-beatlesului John Lennon.

Reacţia spontană pe care acest trist eveniment a stîrnit-o în rîndurile tineretului din întreaga Americă, ca şi de altfel din multe ţări din Europa, arată cît de puternică este influenţa muzicii pop asupra nevîrstnicilor şi, în bună măsură, nu numai asupra lor. Nu e greu să ne dăm seama că idealurile de artă ale tineretului occidental nu se mai limitează la delectarea estetică gratuită, iar acesta pretinde cîntecelor ce-i sînt destinate idei şi atitudini capabile să fecundeze gîndirea şi afectele, să susţină aspiraţiile de pace, progres, justiţie socială.

Adunarea memorială organizată spontan în Central Park din inima New Yorkului — Manhattanul de vest —, care a întrunit în uriaşul parc cutreierat de vîntul tăios al iernii oceanice peste o sută de mii de tineri, gravi şi îndureraţi, aducînd flori, lumînări, candele, portrete de lemn fostului idol al lor, a demonstrat încă o dată rolul şi funcţiunea atribuită de tineret muzicii : pancartele cu care veniseră la adunarea de doliu purtau inscripţii decupate din cîntecele lui Lennon care vorbesc de pace de fraternitate de iubire şi înţelegere.

De asta, New Yorkul — atît de bogat în concerte de toate categoriile, în spectacole lirice şi alte manifestări camerale, corale etc. — sensibilizează ca nici un alt oraş american prin muzica sa tînără, prin autorii şi interpreţii ei, conceptele şi idealurile politico-sociale ale prezentului. Sensul ultim al muzicii de larg consum ce se cultivă acolo nu mai converge spre solitudine şi nepăsare, spre simpla delectare auditivă, ci spre solidarizarea celor mulţi şi anonimi spre întemeierea unui climat al păcii, în care oamenii să nu fie reduşi la o existenţă monotonă şi inertă.

Calea este desigur, spinoasă, de-a lungul ei rămîn presărate chiar şi cadavre — ca acela al lui John Lennon, dar, cu efortul tuturor elementelor aflate la îndemîna civilizaţiei moderne, a societăţii contemporane, între care se numără şi muzica, omenirea se poate îndrepta cu paşi siguri spre geana de lumină întrezărită de cei mai curajoşi dintre noi.

George Sbârcea

RECENZII

Izvoare ale muzicii românești

Izvoare ale muzicii românești, vol. III, *Documenta*, *„Școala muzicală de la Putna"*, Manuscrisul nr. 56/544/576 I de la Mănăstirea Putna. *„Antologhion"*, Ediție îngrijită, prefațată și adnotată de Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu și Titus Moisescu. Editura muzicală, București, 1980, 70 p.+325 facsimile alb-negru+46 p. anexe.

Lucrarea apare în condițiile stimulatoare create de conducerea de Partid și de Stat pentru toate domeniile de activitate, implicit pentru cel al culturii muzicale românești.

Obiectivul principal al lucrării este tipărirea în facsimil a unuia dintre importantele manuscrise ale muzicii medievale românești, de la începutul secolului XVI, în cuprinsul căruia se păstrează 132 de cîntări de cult de tip bizantin și numele a 26 de psalți, autori de cîntări, dintre care cel puțin trei sînt identificați ca fiind români : Evstatie Protopsaltul, Ioan Diaconu și Kyr Gheorghie.

Manuscrisul se află în păstrarea Mănăstirii Putna, aparținînd Școlii muzicale de la Putna, ce a ființat în secolele XV—XVI în marea ctitorie a lui Ștefan cel Mare din Bucovina (p. 18).

În această ediție se tipărește manuscrisul în *facsimil* (p. 73—398), cu scopul păstrării și punerii în circulație a unuia din importantele documente ale culturii noastre muzicale medievale. Manuscrisul apare în seria *„documenta"* a Izvoarelor muzicii românești, preconizîndu-se ca pe viitor să se treacă la editarea celor 400 de cîntări — existente în manuscrisele de la Putna — în seria *„transcripta"* a Izvoarelor muzicii românești.

În prefață (p. 5—19) se trec sumar în revistă aspecte generale privind muzica bizantină pe teritoriul României ca : origine (p. 10—11), vechime, contacte cu Bizanțul și Athosul etc.

Moștenirea muzicală păstrată la noi în peste 200 manuscrise muzicale bizantine constituie *principalele izvoare de artă și cultură veche românească*, sau „arhiva" poporului român — cum numea în urmă cu o sută de ani Alecu Russo „datinile, poveștile, muzica și poezia" — cu ajutorul căreia putem reconstitui acel „trecut întunecat al patriei noastre" (p. 7).

Pînă acum nu s-a acordat suficientă atenție manuscriselor muzicale vechi, care ascund în filele lor multe taine privitoare la trecutul nostru de artă și cultură (p. 6) pentru faptul că notația vechilor manuscrise bizantine, ieșită total din uz în urma reformei din anul 1814, devenise inaccesibilă eventualilor cercetători, astfel încît întregul fond de manuscrise muzicale vechi nu a putut fi evaluat la justa lui valoare istorico-documentară (p. 9).

Documente de acest fel pot să ofere adesea argumente dintre cele mai importante pentru cercetarea trecutului de artă și cultură al poporului nostru, stînd mărturie vie în favoarea existenței, pe meleagurile patriei noastre, a unei culturi străvechi unitare și în continuă dezvoltare (p. 7).

În contextul manuscriselor putnene cei trei autori readuc în discuție problema raporturilor muzicale româno-bulgare în perioada medievală, punînd în evidență afirmarea școlii muzicale de tip bizantin de la Putna.

Cercetarea intensă a slavonei folosită de români, dar mai ales slaba dezvoltare a bizantinologiei românești au dus — după părerea autorilor — la exprimări exagerate și nefondate din care s-a desprins ideea că în perioada medievală muzica românească de cult a fost slavonă — cu toate consecințele.

Se fac referiri la limba de cult (p. 11—16) reliefîndu-se faptul că, chiar și la Roma s-a cîntat latinește și grecește în sec. IV—VII, strămoșii folosind și ei pînă în secolul X limbile greacă și latină (p. 11).

Se face distincție între limba de cult, în care se oficia slujba și limba în care se propagă creștinismul la noi în primele secole — limba latină, pe care o cunoștea populația daco-romană (p. 11).

Se combat exagerările muzicologilor bulgari Stoian Petrov și Hristo Kodov (*Old Bulgarian Musical Documents*, Sofia, 1973) care afirmă că odată cu traducerea cărților bisericești în slavonă ar fi luat naștere o muzică de cult slavonă care în mai puțin de un secol s-a răspîndit pînă în Occident (p. 13).

Nu se poate vorbi strict de o liturghie, „slavonă", de „rit slavon", de „forme de cult slavone" sau de „cîntare slavonă", ci numai de forme de cult de tip bizantin, de rit bizantin, de muzica de cult de tip bizantin (p. 13), în notație bizantină, cu structura formelor și ehurilor specifice muzicii bizantine (p. 16), cu *textul literar* în limba slavonă.

Întreaga structură a muzicii de cult a fost bizantină, de tip bizantin — adusă de la Bizanț și reprezentînd ceea ce de obicei numim „cultură muzicală bizantină", avînd doar textul literar scris în limba greacă sau limba slavonă, sau, mai tîrziu, în limba română după cum se păstrează în respectivele manuscrise (p. 14—15)

Se argumentează, apoi se trage concluzia că peste tot în marile mănăstiri din estul și sud-estul european s-a utilizat un singur tip de muzică — muzica bizantină — însoțită de texte în limba greacă sau slavă, cu preponderența uneia sau a alteia dintre aceste două limbi determinată de regiunea unde se practică respectiva cîntare. Această muzică a făcut parte din marea și strălucitoarea cultură bizantină, care și-a lăsat amprenta asupra întregii lumi ortodoxe (p. 15).

Cum majoritatea manuscriselor de pe teritoriul României ce cuprind cîntări notate sînt cu textul în limba greacă — exceptînd unele cîntări cu textul în limba slavă din cîteva manuscrise putnene, se deduce că la români chiar și în perioada de plin slavonism, se cînta în biserică în limba greacă. În cele

7 manuscrise putnene (două au fost descoperite ulterior), care totalizează aproximativ 2 386 pagini cu text muzical bizantin, doar 244 de pagini au textul literar scris în limba slavă, adică un procent de 10,13%, dovadă că pînă la apariția *Psaltichiei românești* a lui Filothei s-a cîntat în cea mai mare parte greceşte.

Se reliefează aşadar, faptul — foarte important pentru noi — că avem de-a face cu un evident bilingvism greco-slav, cu preponderența limbii greceşti.

După ce se redă prefața şi în limba engleză (p. 20—38) se trece la analiza directă a *Antologhionului* de sub cota 56 I din Mănăstirea Putna (p. 39—65), legat cu un alt manuscris mai vechi, denumite de către autori Putna I (P/I) şi Putna II (P/II).

Se arată preocupările anterioare şi părerile exprimate în special de către Emil Kaluzniaki, în 1881, Paulin Popescu în 1952 — care face prima descriere a manuscrisului — şi recent, cele ale lui Anne E. Pennington (p. 40—42), trăgîndu-se concluzia că P/I a fost scris după anul 1511 şi înaintea celui de la 1545, la Putna, neputîndu-se preciza care dintre psalți este copistul (p. 43).

Referindu-se la P/II, autorii precizează că a aparținut psalților moldoveni, fiind scris probabil la Mănăstirea Neamț, pe la începutul secolului XV (p.59).

Textele literare din P/I sînt în limba greacă, 120 p., un procent de 71,43%, şi în limba slavă, 48 p., în procent de 28,57%, cu însemnări tipiconale în limba slavă (p. 38).

P/I cuprinde 78 cîntări, dintre care 53 în limba greacă şi 25 în limba slavă, iar P/II, 54 cîntări în limba greacă.

Notația muzicală din ambele manuscrise este cea bizantină faza neobizantină sau cucuzeliană (p. 49).

Antologhionul de la Putna se dovedeşte a fi deosebit de prețios pentru cultura muzicală veche şi chiar pentru aceea a lumii ortodoxe din estul şi sud-estul european, acesta ca şi cel de la Moscova rezolvînd indirect — după părerea autorilor — şi problema limbii de cult la români în epoca medievală.

Ms. P/I ne oferă datele necesare identificării unui număr destul de mare de autori de cîntări români, constantinopolitani şi athoniți — al căror nume este descifrat în filele manuscrisului (p. 64).

Se determină în P/I cel puțin trei psalți români care au activat în calitate de creatori de muzică bizantină la Putna, Eustatie (care figurează cu 29 cîntări), Ioan Diaconu (cu 3 cîntări) şi Kyr Gheorghie (cu una).

Ms. P/II reprezintă cel mai vechi manuscris de muzică bizantină alcătuit şi scris de români pentru români, el demonstrînd că în bisericile româneşti se cînta cu precădere în limba greacă (p. 64).

Urmează o scurtă *Notă asupra ediției* (p. 66—68), *Prescurtări* (p. 69—70), *Facsimile* (p. 73—398) şi *Anexe* (p. 400—446).

În Anexe s-au adăugat cîteva tabele şi indexuri, în care sînt cuprinse suficiente elemente ajutătoare înțelegerii şi aprofundării problemelor manuscrisului.

A. *Indexul analitic al cîntărilor* (p. 400—422), alcătuit în ordinea apariției acestora în manuscris, cuprinde datele esențiale privitoare la recunoaşterea celor 132 de cîntări incluse în filele manuscrisului : incipitul textului cîntării, ehul, autorul, însemnări marginale, slujba căreia aparține cîntarea, circulația cîntărilor (p. 400—422).

B. *Indexul alfabetic al cîntărilor* ține aici loc de cuprins al manuscrisului (p. 423—433).

C. În tabelul *anagramelor* poate fi identificat incipitul real al cîntărilor anagramate (p. 434—435).

D. *Indexul cîntărilor pe autori* facilitează stabilirea numărului autorilor şi cîntările care aparțin acestora (p. 436).

E. Tabelul cu *Numerotarea fascicolelor* arată structura exactă a manuscrisului (p. 437—438).

F. Tabelul *Filigranelor* vine în ajutorul datării cît mai exacte a manuscrisului (p. 439—441.)

G. Un tabel al *semnelor muzicale* utilizate în acest „Antologhion" completează anexele, oferindu-ne imaginea exactă a semiografiei folosită de psalții putneni, în această primă parte a sec. XVI (p. 442—444).

H. Un *Index al numelor* încheie anexele cărții (p. 445—446).

Antologhionul de la Mănăstirea Putna este dovada concretă a bilingvismului greco-slav ce a ființat în muzica de cult ortodoxă română în epoca medievală, pînă către sfîrşitul secolului XVII, cînd românii au început să părăsească slavona, introducînd limba română şi în cîntare. Precum ne dovedesc manuscrisele muzicale, limba română s-a impus treptat, în cîntare în decursul sec. XVIII, *Psaltichia rumănească* (1713) a lui Filothei sin Agăi Jipei constituind începutul unei epoci de „românire a cîntărilor" (p. 65).

Pentru istoriografia muzicală românească, trei dintre manuscrisele putnene au o mai mare importanță — după părerea autorilor (p. 18) şi anume : Ms. 56/544/577 I din biblioteca Mănăstirii Putna, pe care-l prezentăm acum ; Ms. nr. I—26 din Biblioteca Centrală Universitară „Mihai Eminescu" din Iaşi şi Ms. nr. 350 din fondul Sciukin din Muzeul de istorie de stat din Moscova, care vor alcătui volumele IV şi respectiv V din seria ‚documenta" a *Izvoarelor muzicii românești* şi care vor apare în cursul anului 1981, urmînd ca în volumul VI să fie publicate *facsimilele* cîntărilor din celelalte manuscrise putnene : Dragomirna (ms. nr. 1886), București (BAR, ms. nr. 283 şi 284), Sofia (ms. nr. 816), Leipzig (ms. nr. 12, Biblioteca Universității din Leipzig) şi Leimonos din insula Lesbos (ms. nr. 258), ultimele două descoperite de curînd — cel de la Leipzig de J. Raasted şi cel de la Leimonos, de D. Conomos — şi descrise pe larg în anul 1978 de Anne E. Pennington.

Sînt încă numeroase problemele ce trebuie investigate în legătură cu Şcoala muzicală de la Putna, dintre care cele mai interesante sînt acelea care se referă la structura şi specificul creației putnenilor, la contribuția acestora la însăşi dezvoltarea muzicii bizantine... probleme care vor putea fi rezolvate numai după publicarea acestor volume, în seria *„transcripta"* a *Izvoarelor muzicii românești.*

Sebastian Barbu-Bucur

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

VASILE HERMAN

CORNEL ŢĂRANU

Médaillon

Au cours des années '50, la ville de Cluj-Napoca enregistrait un vif essor de sa vie musicale par suite de la création de quelques importantes institutions artistiques, parmi lesquelles le conservatoire „George Dima". Des jeunes, pleins de talent et désireux de perfectionner leur technique sous la direction de maîtres prestigieux, commencèrent à affeuer vers les classes de composition. Parmi ces apprentis, un, surtout, attirait l'attention : un adolescent de seize ans se distinguant par une forte personnalité doublée de maîtrise technique et d'une fantaisie absolument débordante. C'était *Cornel Ţăranu.* Encore élève au Lycée de Musique, il étudiait le piano avec le pr. Eliza Ciolan et composait des pièces d'un caractère de nouveauté frappante à l'époque. Il entra, ensuite, au Conservatoire où la composition allait se ranger première parmi ses préoccupations et où l'apprentissage auprès du pr. Sigismund Toduţă lui sera, toujour, d'un inestimable profit.

Né le 20 juin à Cluj-Napoca 1934, Cornel Ţăranu a donc fait ses études dans la ville natale, les achevant en 1957, après quoi il a suivi des cours de perfectionnement à Paris (1966—1967) avec Nadia Boulanger et Olivier Messiaen, ainsi qu'à Darmstadt, en Allemagne-Ouest (1968—1969) avec György Ligeti et Bruno Maderna.

Dès les premiers temps de son activité, il se manifeste en parallèle comme compositeur et comme enseignant étant de bonne heure nommé assistant à la chair de composition, en l'espèce à la discipline d'Harmonie. Par la suite, montant rapidement les échelons de la hiérarchie universitaire, il arrive à être le maître d'une classe de composition dont le prestige allait croître chaque année. Et l'on constate qu'aujourd'hui des jeunes créateurs d'une réelle valeur — diplômés du Conservatoire de Cluj-Napoca — attestent par la qualité de leur travail la grande compétence pédagogique du maître Cornel Ţăranu, lequel, par ailleurs, lui ajoute de manière fort heureuse de nombreuses études de musicologie ainsi que des émissions radiophoniques et à la TV.

Pour le compositeur, mais aussi pour toute la vie musicale roumaine, un important moment reste celui de la création en 1963 de l'ensemble de musique contemporaine „Ars Nova". Le but de cet ensemble était de promouvoir et de propager — à l'intérieur comme à l'extérieur du pays — la nouvelle musique roumaine et d'autre part d'informer les auditeurs roumains sur tout ce qui apparaissait de neuf et d'intéressant dans la création musicale universelle. Formé d'instrumentistes provenant de la Philharmonie et du Conservatoire de Cluj-Napoca, l'ensemble dirigé par Cornel Ţăranu dont la compétence, le tact et le don de lui-même constituaient en même temps une

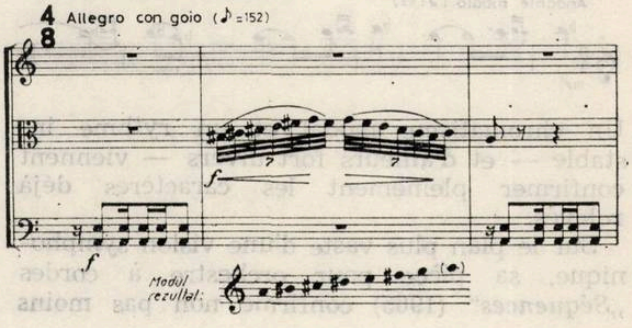
excellente direction professionnelle et spirituelle, remporta de nombreux succès. Preuve en sont les éloges dont la presse roumaine et étrangère se fit l'écho. Depuis plus d'une dizaine d'années, en effet, les concerts de l'„Ars Nova" jouissent d'une audience aussi constante qu'enthousiaste et ses concerts- débats sont l'occasion de fructueux échanges d'opinions entre le public et les membres de l'ensemble. Le fait — d'ailleurs significatif — que le répertoire choisi est toujours de la meilleure qualité et que l'interprétation l'est de même, contribue à lui valoir ces appréciations élogieuses. Et l'on peut affirmer, sans fallir se tromper, que l'ensemble et son directeur jouent un rôle des plus importants dans le développement de toute la musique roumaine d'aujourd'hui. Comme preuve, que de nombreux compositeurs roumains et étrangers ont écrit des oeuvres expressément destinées (et parfois même dédicacées) à l'ensemble de Cluj qui les présentait ensuite aux mélomanes de la plus brillante manière.

Sa laborieuse participation à l'„Ars Nova" nous dévoile une nouvelle facette de Cornel Ţăranu : sa qualité de directeur d'ensemble musical en même temps que de fin et averti interprète des plus compliquées et inusitées pages de musique nouvelle. Qu'il s'agisse en effet des compositeurs étrangers, devenus des classiques de la seconde moitié de notre siècle, ou bien des représentants d'élite des trois générations de la musique roumaine d'aujourd'hui, tous se sont trouvés des interprètes aussi fidèles qu'avisés dans les musiciens de l'ensemble et dans leur chef.

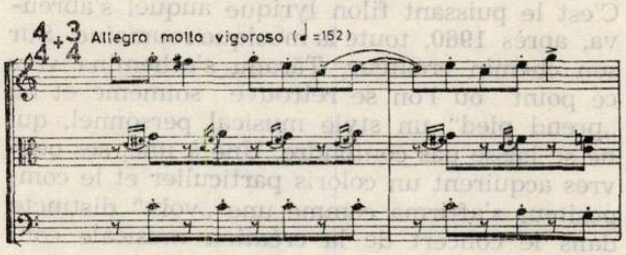
Mais, à côté de son activité d'interprète, de chef et d'organisateur, Cornel Ţăranu reste, avant tout, le compositeur fécond, celui d'une technique solide, d'une fantaisie sonore subtile et des solutions ingénieuses qu'il applique à d'innombrables oeuvres. On peut aussi bien le définir comme un créateur „complet" puisqu'il a abordé tous les genres, depuis la musique d'opéra, symphonique, de chambre et vocale, jusqu'à celle de théâtre et de film. Il offre ainsi l'exemple d'un vaste éventail de genres d'un coloris expressif d'une ampleur peu commune. En essayant de définir ses compositions du point de vue du style, on constate que dans les grandes lignes elles relèvent pour commencer d'une double appartenance : la première est, sans aucun doute, celle du maître d'autrefois, le professeur Sigismund Toduţă, celle qui l'attache à la continuation de la grande tradition de la musique européenne classique. Cela se voit à l'architecture de sa musique et à son goût pour l'écriture d'essence polyphonique — qu'évidemment il fait passer à travers son propre „filtre". La seconde — à laquelle il arrive plus tard sur son chemin créateur — est née du contact et de l'étude approfondie de la musique contemporaine et surtout de la création d'Enesco sur lequel il a de plus écrit un livre et quelques études musicologiques (il convient de signaler ici la contribution de Cornel Ţăranu à la remise en circulation des certains ouvrages symphoniques de Georges Enesco, posthumes !). C'est le puissant filon lyrique auquel s'abreuva, après 1960, toute la musique roumaine. Sur son chemin créateur, Ţăranu s'achemina vers ce point où l'on se retrouve soimême et où „prend pied" un style musical personnel, qui ne se laisse pas confondre. Une à une, ses oeuvres acquirent un coloris particulier et le compositeur s'affirma comme une „voix" distincte dans le concert de la création musicale contemporaine.

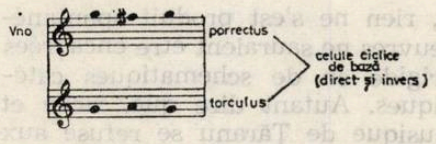
Sans doute, rien ne s'est produit spontanément et ses oeuvres ne sauraient être encadrées de manière rigide en de schématiques catégories stylistiques. Autant dire que, riche et diverse, la musique de Ţăranu se refuse aux étiquettages formels. Malgré tout, afin de pouvoir cependant procéder à quelques sommaires analyses de ses ouvrages les plus représentatifs, il est necéssaire de les attacher à certaines étapes qui corespondent en gros aux caractères spécifiques dont il font preuve.

L'époque des années d'études représente tout naturellement une période de début où déjà germent les vertus futures du compositeur arrivé à l'âge mûr. C'est l'époque où, encore étudiant au Conservatoire, Cornel Ţăranu écrit un nombre de pièces qui, par le niveau hautement professionnel de l'ecriture dépassent nettement le caractère d'„école". Ce sont le *Poème-Sonate* pour clarinette et piano, la *Sonata pour violoncelle et piano*, la *Sinfonietta pour orchestre à cordes*, la *Sinfonietta gioccosa* (à l'origine un quatuor) et notamment le *Trio pour violon, alto et violoncelle*, écrit en 1952 et édité aux Editions d'Etat pour les Lettres et les Arts, en 1956. Ce qui frappe sur tout le trajet des cinq mouvements du *Trio* c'est l'organisation par cycles du discours, en attestant du reste une profonde assimilation des meilleurs modèles classiques. Le langage modal, avec des références au folklore du terroir, est en général diatonique tout en faisant place, de-ci de-là, à certaines zones chromatiques lesquelles deviennent même prédominantes au cours du IIIe mouvement (Allegro con gaio) en esquissant un *mode* chromatisé propre aux *laoutars* (à seconde augmentée au Ier degré):



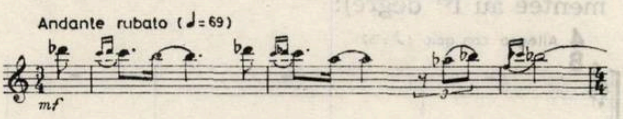
Remarquer dans ce même opus l'insertion d'une belle citation tirée d'une *colinda* d'enfants qui, sous l'aspect cyclique est parfaitement intégrée dans le thème de rondeau du Finale (Allegro molto vigoroso) :





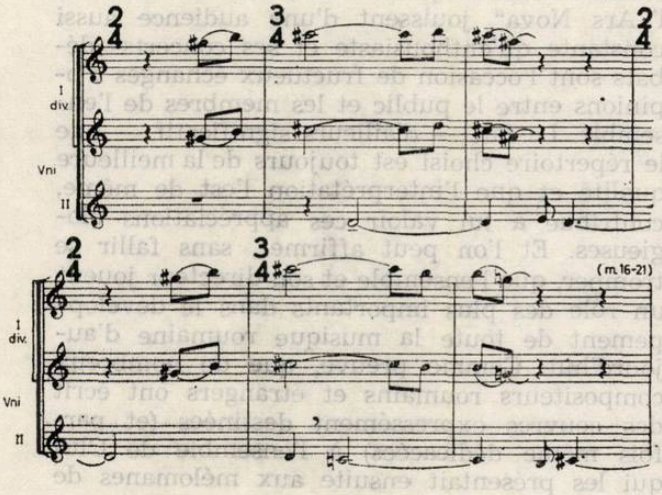
De 1960 à 1964, le jeune compositeur se dirige vers un *lyrisme fortement empreint des caractères de la doïna roumaine :* sa musique, à présent, relève tant par le genre de ses intervalles que par son rythme de la sphère typologique si diverse du „long chant" autochtone. C'est précisément l'époque où les musiciens roumains se penchent avec une vénérable et fidèle assiduité sur l'oeuvre exemplaire d'Enesco en y cherchant fiévreusement les chemins d'avenir de la musique roumaine. Le fait qu'une bonne partie de la musique énescienne témoigne de l'adhérance de celui-ci à la prédominance du principe monodique, propre aux mélodies des *doïnas* roumaines, creuse de profonds sillons dans la pensée créatrice des compositeurs actifs à cette époque et, sans doute, l'oeuvre d'à présent de Cornel Ţăranu confirme une fois de plus cette importante influence : c'est maintenant qu'apparaissent des ouvrages de chambre et symphoniques dont la mélodie de large souffle et la libre polyphonie renvoient directement à quelques fécondes suggestions offertes par le folklore roumain et l'oeuvre de maturité d'Enesco.

La *Sonate pour flûte et piano* est particulièrement éloquente, dès le début de son premier mouvement, quant à la primauté d'un *mélos* qu'une liberté apparente — tenant de la *doïna* roumaine — rend absolument caractéristique de ce point de vue :



Un chromatisme modal et un rythme instable — et d'ailleurs fort divers — viennent confirmer pleinement les caractères déjà relevés.

Sur le plan plus vaste d'une vision symphonique, sa pièce pour orchestre à cordes *„Séquences"* (1965) confirme non pas moins l'orientation de l'étape respective par son jumelage intéressant entre la mélodie et la libre polyphonie née de l'*isson* et des expositions à l'octave :



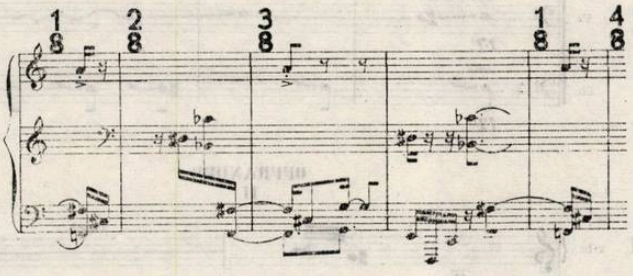
De la même étape tiennent certaines oeuvres pour orchestre *„Incantations"* — ou vocales-symphoniques — par exemple *„Stejarul lui Horea"* — ainsi que des lieder sur des vers de Bacovia, Labiş et Blaga.

Avec le temps, le langage mélodique, rythmique et harmonique du compositeur acquiert toujours plus de richesse mais, aussi bien, se laisse davantage organiser. On sent apparaître à l'horizon une nouvelle période — qui, néanmoins, sera transitoire —, où la pensée créatrice du jeune compositeur évoluera du concept modal fortement chromatique à celui d'une musique totalement chromatique et atteignant même, parfois, le stade du sérialisme. Soulignons cependant que Ţăranu n'arrivera jamais à se servir d'une manière rigide, scholastique, de la dodécaphonie mais que, ci ou là seulement, au cours d'une discours musical il en usera pour certaines de ses constructions. La majorité des oeuvres qui tiennent de cette dernière période témoignent du libre emploi de la gamme des douze sons d'essence modale, la „répétition incantatoire" ou les maniements de la série suivant les exigences d'expressivité devenant maintenant, des procédés courants.

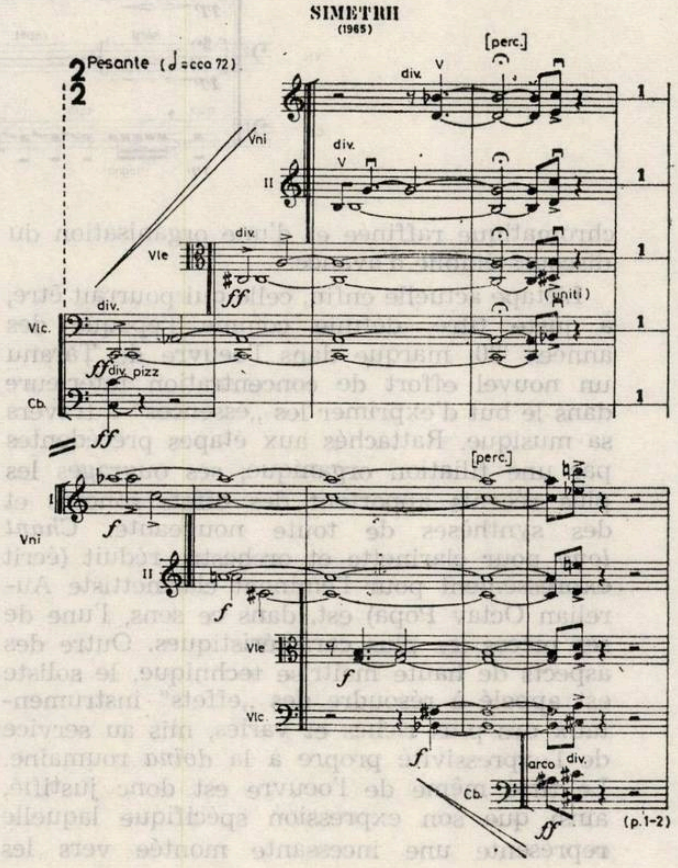
C'est à partir de 1966 par conséquent que se laissait pressentir la période qu'on pourrait dénommer du „lyrisme sévère" : tout en s'intégrant dans les moyens de travail antérieurs, elle dénote la volonté du compositeur de soumettre son lyrisme natif à la rigidité de quelques moules ou procédés qui l'endigueraient tel un torrent dans un lit de granit : une alternance entre le contemplatif et le dramatique en naît et qui, par ailleurs, est absolument spécifique du compositeur.

Tout cela ne l'empêche pas de manifester par endroits certaines allusions néoclassiques issues du rythme et même certaines formes traditionnelles. Après la *Sonate Ostinato* pour

piano (1961) — où la série polymorphe de base maniée en toute liberté engendrait cette sonate monopartite au traitement caractéristique et jouant un rôle de première importance —, c'est, maintenant, l'époque des dramatiques *Contrastes I—II*, toujours pour piano (1966) où l'écriture pianistique rappelle en bien des sections l'hiératisme webernien d'essence dodécaphonique et de nuance pointilliste :



Un ouvrage symphonique témoigne, entre tous, des caractères des oeuvres de référence : non seulement pour l'étape respective mais pour tout le chemin créateur du compositeur ; il s'agit de sa pièce *Symétries* pour orchestre (1965). Les principes de la libre série sont à présent associés à certains autres moyens d'organisation du discours symphonique, tels que, par exemple, ces entrées symétriques à intervalles et rythmes qui, eux aussi, s'intègrent au principe de la symétrie, d'où le titre même de l'oeuvre. Celle-ci témoigne de la parfaite maîtrise de son auteur qui s'entend à se servir



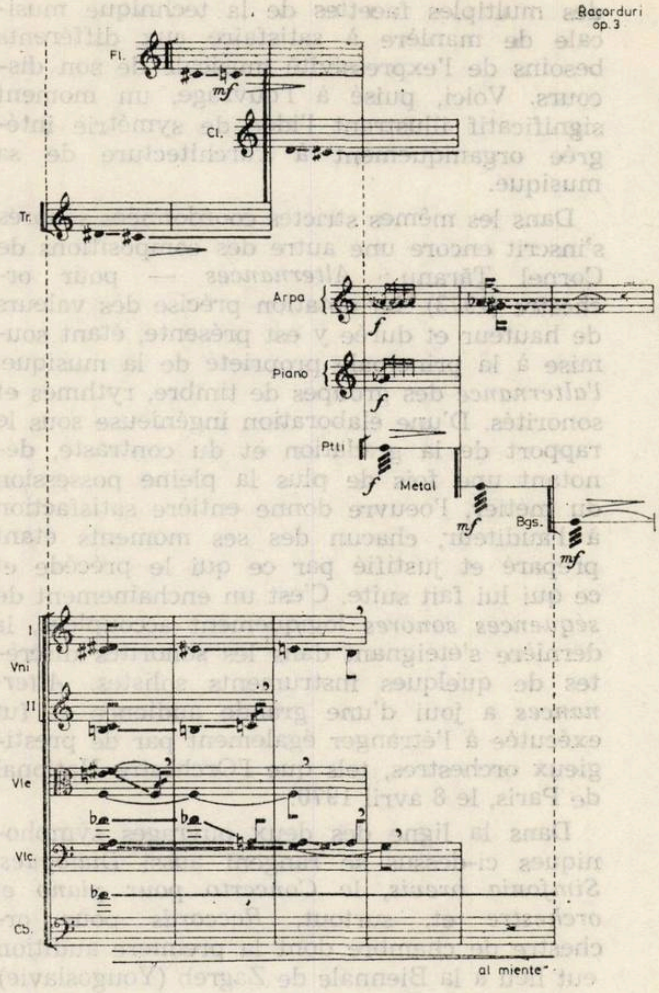
des multiples facettes de la technique musicale de manière à satisfaire aux différents besoins de l'expressivité musicale de son discours. Voici, puisé à l'ouvrage, un moment significatif illustrant l'idée de symétrie intégrée organiquement à l'architecture de sa musique.

Dans les mêmes strictes coordonnées sonores s'inscrit encore une autre des compositions de Cornel Ţăranu : *Alternances* — pour orchestre (1973). La notation précise des valeurs de hauteur et durée y est présente, étant soumise à la principale proprieté de la musique, *l'alternance* des groupes de timbre, rythmes et sonorités. D'une élaboration ingénieuse sous le rapport de la gradation et du contraste, dénotant une fois de plus la pleine possession du métier, l'oeuvre donne entière satisfaction à l'auditeur, chacun des ses moments étant préparé et justifié par ce qui le précède et ce qui lui fait suite. C'est un enchaînement de *séquences sonores* logiquement accouplées, la dernière s'éteignant dans les sonorités discrètes de quelques instruments solistes. *Alternances* a joui d'une grande audience et fut exécutée à l'étranger également par de prestigieux orchestres, tels que l'Orchestre National de Paris, le 8 avril 1970.

Dans la ligne des deux ouvrages symphoniques ci-dessus se rangent aussi *Dialogues*, *Simfonia brevis*, le *Concerto pour piano et orchestre* et, surtout, *Raccords* pour orchestre de chambre dont la première audition eut lieu à la Biennale de Zagreb (Yougoslavie), le 17 mai 1971, dans l'exécution de l'orchestre de chambre de Cluj-Napoca sous la baguette de Mircea Cristescu.

A ce moment, un tournant se produit sur le chemin créateur de Cornel Ţăranu, à savoir dans les modalités de sa technique de composition : l'orchestre acquiert des puissances expressives nouvelles grâce à une écriture plus libre, non exempte des signes de ce que l'on pourrait appeler une „musique aléatoire contrôlée". On y trouve des effets instrumentaux d'une grande diversité, des sons indéfinis comme hauteur, des durées notées conventionnellement par des points et des lignes sur le trajet de plusieurs mesures (voire l'exemple à la page 46).

C'est l'écriture qui, désormais, va le mieux définir notre compositeur puisqu'aussi bien semble-t-elle le mieux correspondre à son besoin natif des rythmes libres, à son penchant accentué vers le principe de l'improvisation. D'ailleurs, entre son lyrisme empreint de „chant long", l'apparente rigidité de l'étape 1960—1964 et le stade d'une musique aléatoire, il n'existe pas une frontière proprement dite, ce dernier stade faisant „corps commun" avec les périodes antérieures et les continuant de la manière la plus naturelle. C'est aussi la raison pour laquelle après 1970 apparaît un

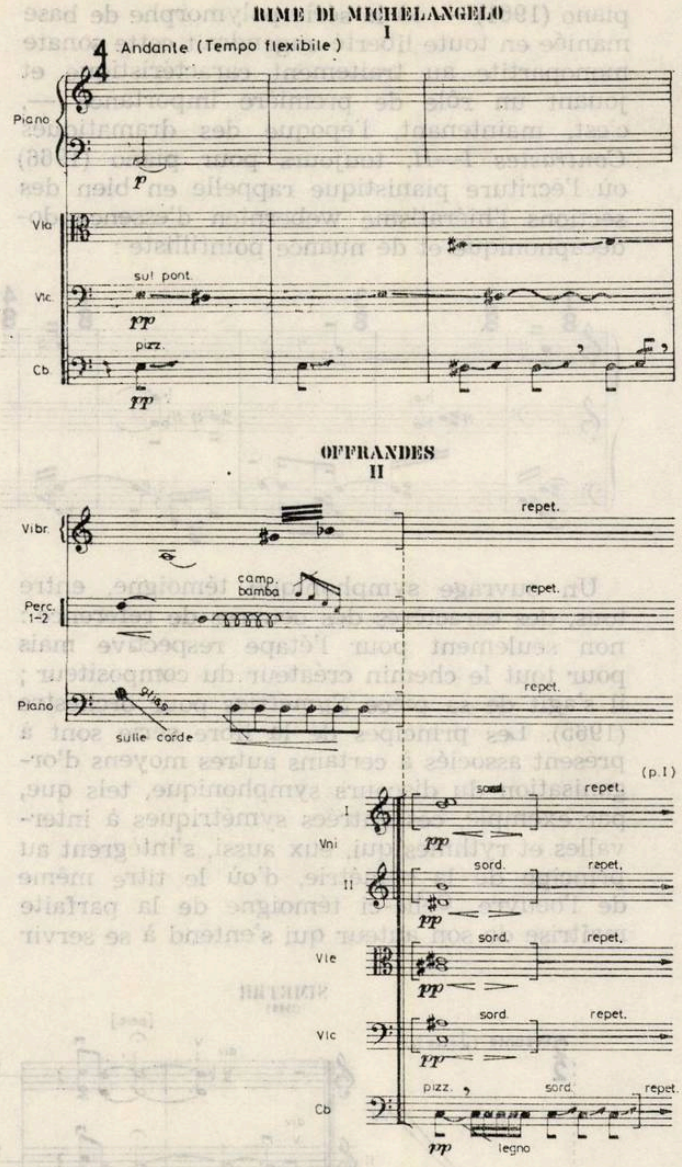


considérable groupe d'oeuvres vocales écrites dans la plus grande liberté rythmique qu'agrémentent les teintes vives d'un accompagnement dont le coloris fait penser à la diversité d'un kaléïdoscope, les effets de timbre attestant une continuelle transformation.

Font partie du groupe : *Patul lui Procust* (sur des vers de Camile Petrescu), *Deux Poèmes sur des vers d'Ana Blandiana, Ode dans le mètre antique* (sur des vers d'Eminescu), *Rime di Michelangelo,* toutes oeuvres de musique vocale avec accompagnement instrumental d'ensemble. Ajoutons-leur le madrigal d'amples proportions *Le tombeau de Verlaine* (sur des vers de Mallarmé), pour choeur mixte ou 12 soli (publié en 1976, à Paris, chez Salabert).

Voici deux exemples illustrant les modalités de notation dans le cas de ce genre de musique.

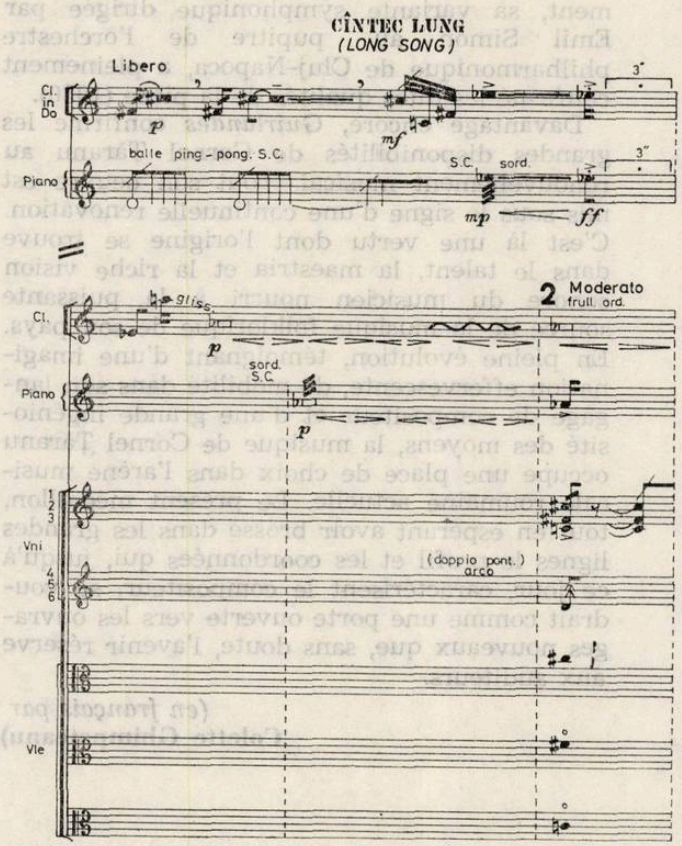
On peut, une fois de plus, se rendre compte de la grande propension du compositeur à l'improvisation, si bien que celle-ci touche de très près à la conception folklorique autochtone sur la liberté de l'interprétation. Mais, jamais ne manque le propre „filtre" du compositeur qui opère sous le signe d'une vision



chromatique raffinée et d'une organisation du discours établie d'avance.

L'étape actuelle enfin, celle qui pourrait être, à juste titre, définie comme l'époque des années '80, marque dans l'oeuvre de Ţăranu un nouvel effort de concentration intérieure dans le but d'exprimer les „essences" à travers sa musique. Rattachés aux étapes précédentes par une filiation organique, ses ouvrages les plus récents apportent des effets sonores et des synthèses de toute nouveauté. *Chant long* pour clarinette et orchestre réduit (écrit expressément pour l'éminent clarinettiste Aurelian Octav Popa) est, dans ce sens, l'une de ses pièces les plus caractéristiques. Outre des aspects de haute maîtrise technique, le soliste est appelé à résoudre des „effets" instrumentaux des plus riches et variés, mis au service de l'expressivité propre à la *doïna* roumaine. Le titre même de l'oeuvre est donc justifié, ainsi que son expression spécifique laquelle représente une incessante montée vers les

essences des intonations du „chant long" telles que les flûtistes populaires autochtones les pratiquent :



Cette dernière étape est aussi celle où le compositeur se montre de plus en plus attiré par le passé historique si tourmenté de son pays natal, la Transylvanie. Des textes d'un grand intérêt documentaire et artistique le déterminent à aborder le genre vocal-symphonique dans deux amples ouvrages : *Cortège* et *Cantus Transilvaniae*. Le premier est une cantate — de proportions moyennes — composée à partir du nécrologue paru dans la presse du temps à la mort d'Avram Iancu, le héros de la révolution transylvaine de 1848. Le texte — d'un pittoresque archaïque puisqu'il est écrit dans l'orthographe étymologique du courant latiniste transylvain — est empreint par cela même de saveur poétique et d'une solennité tragique, adéquate à sa teneur. Le compositeur imprime à l'ensemble vocal et instrumental ces qualités, la musique regorgeant d'éléments propres au récitatif des ballades populaires et, par endroits, d'intonations mélismatiques propres, elles, aux *doïnas*. Le deuxième ouvrage, *Cantus Transilvaniae,* peut être rattaché au genre de l'oratorio étant composé de deux grands mouvements dont le premier est fondé sur le texte du célèbre *Supplex Libellus Valachorum* (le mémoire en revendication de leurs droits civils et politiques présenté au XVIIe siècle par la communauté roumaine de Transylvanie), alors que le second est dédié à l'épigraphe découverte sur une plaque en pierre datant de l'époque de la Dacie romaine. Bien que dissimulé en apparence, un rapport de cause à effet s'établit intérieurement entre ces deux textes si éloignés chronologiquement l'un de l'autre et c'est d'ailleurs ce qui justifie le choix de l'inspiration du compositeur : le premier texte — d'un contenu revendicatif — est légitimé par le second qui atteste l'origine latine et la continuité sur sa terre du peuple roumain. Pour répondre à la nature du premier texte, le premier mouvement est surtout lyrique, alors que le second — évoquant l'existence des cohortes romaines en Dacie — en est dramatique. Le choeur entonne des éléments de récitatif ou même récite, simplement, des passages de textes parlées. De nombreux „effets choraux", comme seraient un cri, un piétinement, etc., viennent illustrer davantage l'inspiration livresque. Parallèlement, par des augmentations et des baisses de tension sonore, par des commentaires faisant souvent irruption, l'orchestre souligne les thèmes exposés par le choeur. Peu à peu, graduellement, les sonorités s'éteignent lentement, suggérant l'écoulement des âges, l'histoire ayant revêtu l'instant mémorable où prenait naissance un peuple nouveau à l'extrémité orientale du monde romain.

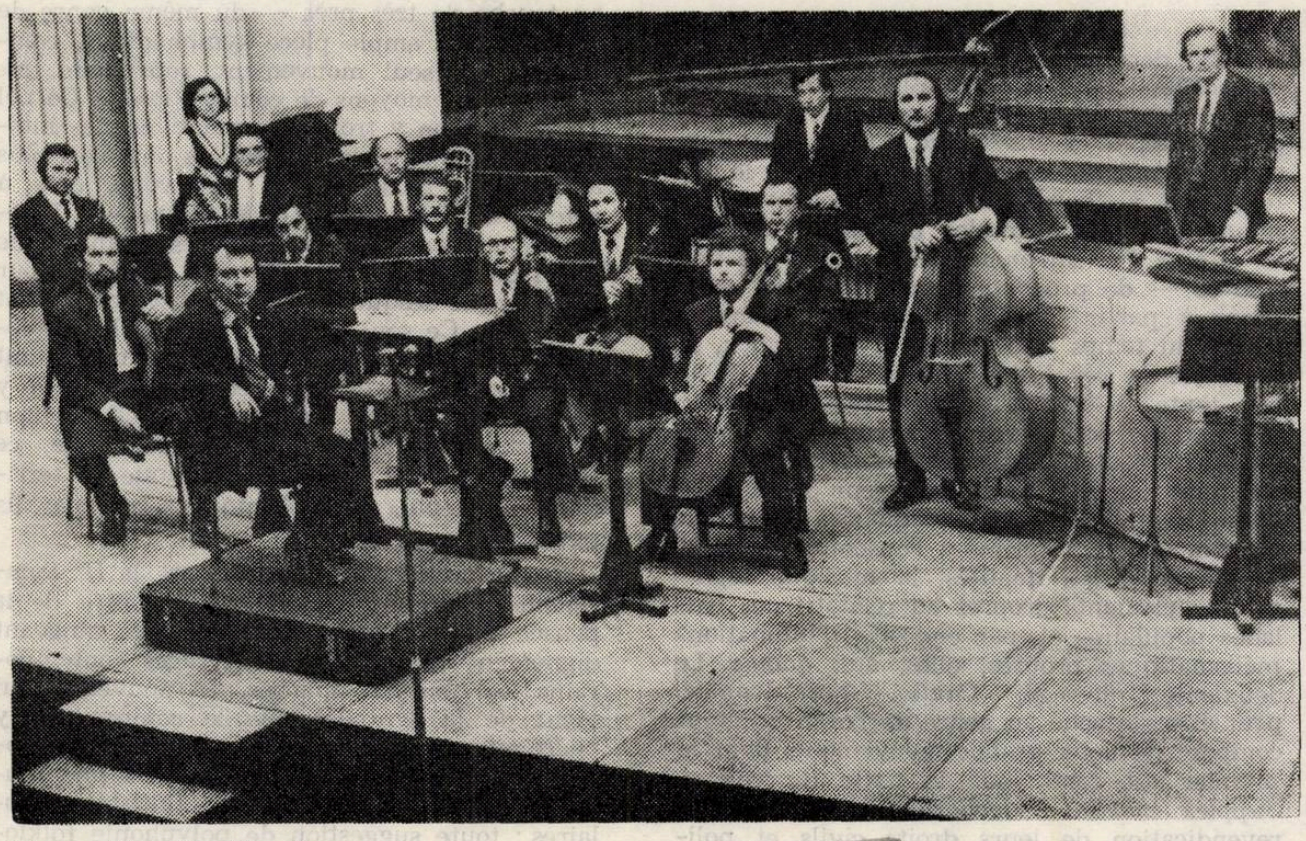
Apparemment différente comme style, la *IIe Symphonie „Aulodica"* relève cependant — ou touche de très près — du même genre de thème. Cette ample pièce symphonique, comprenant un seul mouvement, représente une synthèse des moyens de composition de Cornel Ţăranu et l'on y trouve, corrélatives, des intonations puisées à certains de ses ouvrages plus anciens ou plus récents. Les voici, côte à côte, ces „irruptions" dramatiques — inhérentes au genre —, ces „douces plaintes" de *doïna* populaire — introduites ci ou là — pour l'expression desquelles la flûte est notamment sollicitée... Ce sont elles, les ancestrales „aulodies" carpatines qui, en pénétrant dans la nuit des temps dans l'espace grec de l'Antiquité, y ont reçu leur nom. Mais que sont-elles, sinon l'ancestrale, l'archaïque *doïna* roumaine, ce „chant long" des pâtres si spécifique du territoire où, depuis le néolithique à ce jour, ils existent et se meuvent ?

Par sa problématique et son art, la *IIe Symphonie* constitue une nouvelle victoire de la pensée symphonique roumaine, se rangeant dignement aux côtés des ouvrages contemporains les plus exemplaires. Sa nouveauté lui vient de la synthèse que le compositeur y opère au moyen de la fusion des éléments proprement symphoniques avec ceux d'une musique monodique propre aux flûtistes populaires ; toute suggestion de polyphonie folklorique y est supérieurement mise en valeur, si

bien que le résultat en est cet ineffable cachet stylistique roumain qui, d'un bout à l'autre, traverse la IIe Symphonie, en légitimant par ailleurs l'affirmation que nous venons de faire quant à son intérêt musical de taille universelle. Incontestablement, elle représente „un sommet" dans l'oeuvre intégral de Cornel Ţăranu ; mais, en même temps, elle ouvre une nouvelle étape à en juger par la pièce *Guirlandes* pour ensemble de chambre (apte à être amplifié jusqu'à la composition de l'appareil symphonique), dédiée à l'éternelle mémoire des victimes du séïsme de 1977. Ici, le lyrisme de l'auteur acquiert des accents d'effroi dramatique qui s'approchent du caractère profondément tragique de la lamentation funèbre populaire, en sorte que l'oeuvre représente somme toute un *lamento* de vastes proportions. La musique débute par un „murmure" des cordes qui, amplifié graduellement, se constitue en exclamations douloureuses, culmine en sonorités de large souffle, d'un symphonisme dramatique. Vers le finale, croît aussi le rôle de la percussion laquelle, mise ainsi en relief, agrémente de son coloris la teinte d'ensemble de l'orchestre. Après une „cîme" sonore, la musique s'achemine lentement vers l'épuisement progressif de la tension dramatique, le „murmure" initial se réinstalle (tel une „reprise") pour se perdre ensuite, quelquepart, à l'horizon d'une immense douleur collective... La première audition de *Guirlandes* a eu lieu sous la baguette de son auteur dans l'exécution de l'ensemble „Ars Nova" ; ultérieurement, sa variante symphonique dirigée par Emil Simon au pupitre de l'orchestre philharmonique de Cluj-Napoca, a pleinement confirmé les dites qualités de la pièce (1980).

Davantage encore, *Guirlandes* confirme les grandes disponibilités de Cornel Ţăranu au renouvellement musical. Tout son oeuvre est mis sous le signe d'une continuelle rénovation. C'est là une vertu dont l'origine se trouve dans le talent, la maestria et la riche vision sonore du musicien nourri à la puissante source de la musique folklorique de son pays. En pleine évolution, témoignant d'une imagination effervescente, de mobilité dans son langage de compositeur et d'une grande ingéniosité des moyens, la musique de Cornel Ţăranu occupe une place de choix dans l'arène musicale roumaine actuelle. Le présent médaillon, tout en espérant avoir brossé dans les grandes lignes le profil et les coordonnées qui, jusqu'à ce jour, caractérisent le compositeur, se voudrait comme une porte ouverte vers les ouvrages nouveaux que, sans doute, l'avenir réserve aux auditeurs.

(en français par
Colette Ghimpeţeanu)



L'ensemble „Ars Nova"

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

CUPRINS

LIVIU COMES

Aspecte ale creației didactice și pentru copii în lumina exigențelor actuale ale educației muzicale 1

ALEXANDRU PAȘCANU

Sugestii (sau autosugestii) gîndind la educația muzicală 3

DAN BUCIU

Creația corală destinată școlarilor din clasele primare și gimnaziale 5

LIVIU DANDARA

Cîteva probleme privind muzica instrumentală dedicată copiilor 7

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

HORIA SURIANU

La Fabrica de confecții București . . . 8
Dezbateri 9

CREAȚII ROMÂNEȘTI

GABRIEL TOMESCU

Chemări '77 de Dumitru Capoianu . . . 10

★

GEORGE SBÂRCEA

Nicolae Kirculescu la 77 de ani . . . 13

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Anton Dogaru, Ilie Dumitrașcu, Cristina Sârbu, Dumitru Buzoianu, Gheorghe Fabian, Smaranda Oțeanu, Dumitru D. Botez, Laurențiu Profeta, Ovidiu Giulvezan, Ion Pelearcă, Edgar Elian, Ulpiu Vlad, Mihaela Niculescu, Vladimir Popescu-Deveselu, Horia Surianu, Iosif Sava, Emilia Enache, Francisc Laszlo, Dumitru Avakian, Șerban Georgescu 15

DE PESTE HOTARE

GEORGE SBÂRCEA

Muzica la New York în stagiunea 1980—1981 38

RECENZII

SEBASTIAN BARBU BUCUR

Izvoare ale muzicii românești, vol. III . . 40

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMAINE

VASILE HERMAN

Cornel Țăranu — Médaillon 42

SOMMAIRE

LIVIU COMES

Aspectes de la création didactique et pour enfants 1

ALEXANDRU PAȘCANU

Suggestions (ou auto-suggestions) en pensant à l'éducation musicale 3

DAN BUCIU

Oeuvres chorales pour les écoliers . . . 5

LIVIU DANDARA

Problèmes de la musique instrumentale dédie enfants 7

DE L'ACTIVITÉ DE L'UNION DES COMPOSITEURS

HORIA ȘURIANU

Une visite à la Fabrique de Confections Bucarest 8

Débats 9

OEUVRES ROUMAINES

GABRIEL TOMESCU

Chemări '77 de Dumitru Capoianu . . 10

GEORGE SBÂRCEA

Nicolae Kirculescu à 77 ans 13

LA VIE MUSICALE

Signataires : Anton Dogaru, Ilie Dumitrașcu, Cristina Sârbu, Dumitru Buzoianu, Gheoghe Fabian, Smaranda Oțeanu, Dumitru D. Botez, Laurențiu Profeta, Ovidiu Giulvezan, Ioan Pelearcă, Edgar Elian, Ulpiu Vlad, Mihaela Niculescu, Vladimir Popescu-Deveselu, Horia Șurianu, Iosif Sava, Emilia Enache, Francisc Laszlo, Dumitru Avakian, Șerban Georgescu 15

DE L'ÉTRANGER

GEORGE SBÂRCEA

Musique à New York 38

COMPETES RENDUS

SEBASTIAN BARBU BUCUR

Izvoare ale muzicii românești, vol III . . 40

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

VASILE HERMAN

Cornel Țăranu — Médaillon 42
(en français par *Colette Ghimpețeanu*)

MUZICA — Nr. 2, 48 p. Bucureşti — februarie 1980

Redacţia : Bucureşti, str. Poiana narciselor nr. 6, sector 6.
Telefon : 15.93.61
Administraţia : str. Constantin Esarcu nr. 2.
Telefon : 16.37.47

Revista se găseşte la chioşcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secţie muzicală şi la Magazinul „Muzica" din Bucureşti, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poştale, factorii poştali şi difuzorii din întreprinderi şi instituţii.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 11226, Bucureşti, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLECTIVUL REDACŢIONAL

dr. VASILE TOMESCU (redactor şef), GEORGE DRAGA (redactor şef adjunct). Redactori : MIHAI MOLDOVAN (dezbateri, creaţii), COSTIN CAZABAN (viaţa muzicală), MICHAELA ROŞU (ştiri, Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacţie : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACŢIONAL

dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROŞU

Pe coperta I : Constantin Baraschi : George Enescu

I. P. Informaţia c. 1059

42.416

Preţ lei 7

3

MUZICA

MARTIE 1981

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALIST

CUPRINS

VASILE TOMESCU

În slujba culturii muzicale românești . . .1

MIHAI MOLDOVAN

Omagiu cîntecului 4

IOAN ALEXANDRU

Ascultîndu-l pe Enescu 7

EUGENIA CERNEA

Pagini din lupta clasei noastre muncitoare „Noi țăranii" 7

Din activitatea Uniunii compozitorilor . . . 15

PASCAL BENTOIU

Însemnări despre creația lui Tudor Ciortea . . 16

ZENO VANCEA

100 de ani de la nașterea lui Béla Bartók . . 23

PAUL CARAVIA

Sociologia formelor vieții muzicale 26

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Anton Dogaru, Edgar Elian, Costin Cazaban, Mihaela Marinescu, Călin Ioachimescu, Dumitru Avakian, Mihai Moldovan, Alfred Hoffman, Gabriel Tomescu, Ștefan Cărăpănceanu, Sofia Gelman, Ioan Fancsali, Adriana Iacob, Nicolae Țurcanu, George Sbârcea, Al. I. Bădulescu, Rodica Iliescu-Georgescu 29

RECENZII

CRISTINA SÂRBU

Doru Popovici : **Preste deal** 44

FRANCISC LÁSZLÓ

Scrieri muzicologice în limba maghiară, 1980 . 44

DE PESTE HOTARE

SAVU RĂDULESCU

ILIE CERNA

Festivalul Händel de la Göttingen, R. F. Germania, la a 60-a ediție 46

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

DRAGOȘ TĂNĂSESCU ȘI GRIGORE BĂRGĂUANU

Lipatti trente ans après (II) 47

SOMMAIRE

VASILE TOMESCU

Au service de la culture musicale roumaine . 1

MIHAI MOLDOVAN

Hommage à la chanson 4

IOAN ALEXANDRU

Ecouter Enesco 7

EUGENIA CERNEA á

„Noi țăranii" 7

De l'activité de l'Union des compositeurs . . 15

PASCAL BENTOIU

Aspects de l'oeuvre de Tudor Ciortea . . . 16

ZENO VANCEA

Centenaire Béla Bartók 23

PAUL CARAVIA

La sociologie des formes de la vie musicale . 26

LA VIE MUSICALE

Signataires : Anton Dogaru, Edgar Elian, Mihaela Marinescu, Călin Ioachimescu, Dumitru Avakian, Mihai Moldovan, Alfred Hoffman, Gabriel Tomescu, Ștefan Cărăpănceanu, Sofia Gelman, Ioan Fancsali, Adriana Iacob, Nicolae Țurcanu, George Sbârcea, Al. I. Bădulescu, Rodica Iliescu-Georgescu 29

COMPTES RENDUS

CRISTINA SÂRBU

Doru Popovici : **Preste deal** 44

FRANCISC LÁSZLÓ

Etudes musicologiques en hongrois, 1980 . . 44

DE L'ETRANGER

SAVU RĂDULESCU

ILIE CERNA

Le festival „Haendel" de Göttingen . . . 46

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

DRAGOȘ TĂNĂSESCU

GRIGORE BĂRGĂUANU

Lipatti trente ans après (II) 47

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE
ANUL XXXI NR. 3 (342) MARTIE 1981

ÎN SLUJBA CULTURII MUZICALE ROMÂNEȘTI

Vasile Tomescu

Expresie a voinței creatorilor și teoreticienilor muzicii de a participa cu toată dăruirea, cu toate resursele lor specifice la îmbogățirea valorilor culturii românești în spiritul programului de dezvoltare nouă, socialistă a patriei, Uniunea compozitorilor și muzicologilor din Republica Socialistă România a luat ființă acum trei decenii, pe temeiul viu al înfăptuirilor Societății compozitorilor români și la lumina tradițiilor prestigioase, a principiilor estetice și a experienței generațiilor în frunte cu George Enescu.

Actul de constituire a organizației obștești a compozitorilor și muzicologilor semnifică angajamentul muzicii de a milita în contemporaneitate, de a transpune cu mijloacele proprii generoasele idealuri ale patriotismului și umanismului socialist. Noul statut al slujitorilor artei sonore conferă acestora o înaltă responsabilitate în edificarea moral-estetică a maselor de oameni ai muncii, în înscrierea creației, gîndirii teoretice și educației muzicale în perimetrul valorilor autentice și al tendințelor estetice majore, deschizătoare de drumuri ale culturii universale în cea de a doua jumătate a secolului XX.

În arcul de timp al existenței Uniunii compozitorilor și muzicologilor, cultura muzicală românească a progresat în climatul de efervescență creatoare ce caracterizează evul socialist, politica partidului și statului nostru în domeniul culturii. Acest fapt este confirmat atît pe planul impactului muzicii românești în viața socială și în preocupările spirituale ale individului, cît și în planul problemelor de conținut, de realizare artistică potrivit exigențelor moderne, aspirației spre originalitate, spre nou. Orientarea întregii munci desfășurată de muzicieni este puternic marcată de dezvoltarea social-economică și politico-ideologică a societății noastre în această perioadă. Cu un sentiment de legitimă satisfacție și de înaltă conștiință a datoriei, compozitorii și muzicologii participă la avîntul constructiv al națiunii în spiritul obiectivelor elaborate de partid în frunte cu secretarul său general. „Eu, noi toți, conducerea partidului — a spus tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretarul general al Partidului Comunist Român, cu prilejul primirii conducerii Uniunii compozitorilor și muzicologilor la 19 august 1979 — apreciem contribuția pe care compozitorii, muzicienii o aduc la făurirea societății socialiste multilateral dezvoltate, în care cultura și arta ocupă un loc de seamă, ca parte inseparabilă a socialismului și comunismului..." Desigur — a subliniat secretarul general al partidului — trebuie să vă mărturisesc că așteptăm opere care să pună mai bine în valoare lupta revoluționară a poporului nostru, a comuniștilor și antifasciștilor, opere care să cînte totodată mărețele realizări obținute în construcția socialistă a țării noastre. Am convingerea că muzicienii, compozitorii români vor găsi calea pentru a îmbina tradițiile noastre și tot ceea ce este mai bun în acest domeniu cu noul, pentru a realiza opere care să întreacă multe din cele făurite în trecut".

De la cuceririle cu care s-a identificat școala muzicală românească în epoca interbelică, ilustrate prin lucrări de notorietate în aria culturii naționale și universale exprimînd o atitudine realist-critică, semn al conștiinței de sine a artistului în vechea societate, la eflorescența de talente din rîndul generațiilor actuale de muzicieni români, maghiari, germani și de alte naționalități care creează în diferite centre ale țării îndreptățind observația unui muzicolog de peste hotare potrivit căreia muzica românească de azi prezintă toate calitățile avangardei minus defectele ei ; de la promovarea lucrărilor originale, adesea cu prețul sacrificiilor personale, în urma generoaselor inițiative și în li-

mita unor momente faste ale vieții de concert și spectacol, așa cum era în trecut, la prezența sistematică a muzicii în peisajul spiritual contemporan, atestată în stagiunile filarmonicilor, orchestrelor simfonice și teatrelor muzicale de pe întreg cuprinsul țării — 36 de opere în 48 montări, 20 operete în 29 montări, 38 balete în 42 montări, 1181 de creații simfonice, vocal-simfonice și concertante dintre care 733 în primă audiție în stagiunea 1980—1981, fără a vorbi de difuzarea prin posibilitățile mass media — iată doar cîteva dimensiuni ale timpului de ieri în raport cu timpul de azi.

Calea spre asigurarea acelui climat de efervescență creatoare de care vorbeam nu a fost și nu este însă numai netedă, presărată cu lauri, ferită de tumultul vieții — sau, cum se spunea în documentele predecesoarei Societăți a compozitorilor români, de „zbuciumul obștesc" —, hărăzită să aducă doar succese, scutită de dileme, de căutări febrile, chinuitoare! Dimpotrivă, ca orice proces de înnoire, ca orice investire de energie și de gîndire creatoare, ca orice înaintare în ritmul vieții, activitatea membrilor Uniunii compozitorilor a implicat și implică neîncetat exigență, dezbatere critică, luptă pentru autodepășire, după modelul și la izvorul efortului întregii societăți pentru producerea valorilor materiale și spirituale, în pas cu eroismul cotidian, cu problematica plină de tensiune a lumii contemporane, cu optimismul și vigoarea făuritorilor socialismului, apărătorilor păcii și libertății popoarelor.

Prețuirea acordată de partidul și statul nostru creației muzicale și muzicologice, adeziunea interpreților și a publicului, ecoul de care se bucură peste hotare realizările din acest domeniu confirmă împlinirile fiecărui muzician în parte și rezultatele demersului comun pentru o artă demnă de epoca pe care o trăim.

Etapa contemporană de înflorire a muzicii românești se caracterizează prin întrepătrunderea fertilă a creației marilor personalități definite anterior și ajunse la maximum de împlinire a vocației lor componistice și muzicologice, cu opera unor generații succesive care reprezintă un evantai de drumuri și soluții, de afinități și valori.

În trei decenii de activitate, Uniunea compozitorilor și muzicologilor a contribuit prin munca organismelor sale de dezbatere și orientare, prin contactul direct cu realitățile vieții, la apropierea continuă a artei de lupta, înfăptuirile și aspirațiile națiunii noastre socialiste. Cele mai elocvente trăsături morale ale omului de azi, crescut în spiritul respectului față de istoria patriei, față de eroii care s-au jertfit pentru libertate, independență și o existență demnă pe pămîntul străbun, devenit el însuși erou al muncii de edificare a noii societăți, constituie teme generoase de inspirație în cîntecul simplu, în cantată, oratoriu, suită, poem, simfonie, concert, în muzica de cameră, în operă, operetă, balet, în muzica de fanfară, în creații dedicate oamenilor care lucrează în diferite ramuri ale industriei, agriculturii, activității femeilor, tineretului, ostașilor. Este o axiomă pentru toți slujitorii muzicii că deplina consacrare a realizărilor lor vine din partea milioanelor de oameni cărora le sînt dăruite. În locul artistului neînțeles, apărat de propriul său „turn de fildeș" — dealtfel străin de idealul muzicii românești din totdeauna —, astăzi societatea noastră promovează pe artistul-cetățean, în cadrul unui program complex de activități cu care se identifică Uniunea compozitorilor și muzicologilor. Acest program reunește într-un efort unic munca de stimulare și îndrumare a creației ca și dialogul permanent al muzicienilor cu oamenii muncii care participă la activitatea cercurilor de prieteni ai muzicii inițiate de instituția noastră pe platforme industriale, la activitatea cenaclelor de amatori, la cursurile de educație muzicală din cadrul universităților cultural-științifice, al caselor de cultură și cămine culturale, din școli și unități militare. Principiul că frumosul se învață, înscris la baza activității Uniunii noastre, este înțeles ca un circuit în vase comunicante: de la problematica realităților pe care le trăim la problematica elaborării artistice, de la vibrațiile artei la formarea marilor sentimente și idealuri umane, la cunoașterea și transformarea sufletului omenesc prin puterea muzicii, în spiritul unei concepții cu totul moderne despre virtuțile orfeice ale artei sonore.

Pozitive în esență dar avînd un caracter închis, limitat, datorită condițiilor istorice revolute care le-au determinat, unele concepte ale fazei de început a Uniunii noastre — tinzînd să absolutizeze rolul tematicii, al sugestiilor de conținut ideatic sau chiar anecdotic în definirea contemporaneității muzicii — au fost puse într-o lumină critică, grație contextului marilor deschideri de orizonturi creatoare care s-au afirmat la noi îndeosebi în ultimii 15 ani. A fost și este transpusă în fapt concepția potrivit căreia valoarea, originalitatea, actualitatea operei muzicale sînt date de concordanța între conținut și formă, între ideea, proiectului compoziției și realizarea lor pe planul limbajului, pe planul configurării stilistice care conferă identitatea, finalizarea lucrării. Concordanța forței și originalității mesajului cu măiestria investită pentru exprimarea lui constituie un adevăr dezbătut în practica vieții muzicale, în contactul compozitorilor cu interpreții, cu auditorii, cu critica de specialitate, care au concurat toate la depășirea unei gîndiri prestabilite, a unei atitudini scolastice, de pură rutină.

În cele trei decenii de activitate a Uniunii, datorită angajării tot mai eficiente a obștei compozitorilor și muzicologilor, în condițiile asigurate de partidul și statul nostru, a crescut rolul și influența muzicienilor creatori la dezbaterea publică a fenomenului artei sonore, la atragerea către frumusețile acesteia a unui public mereu mai larg, mai instruit. Acesta este

însă un program permanent, un deziderat viu și nu un rezultat obținut odată pentru totdeauna, dat fiind că generații noi de talente se cer cunoscute și promovate, cerințe tot mai complexe de ordin cantitativ și calitativ se impun atenției factorilor de răspundere în viața artistică, în învățămîntul de cultură generală și de specialitate muzicală, în activitatea de educație estetică a maselor.

Evenimente de prestigiu ale vieții muzicale din țara noastră, avînd în Festivalul național „Cîntarea României" cel mai generos și dinamic cadru de afirmare, momente în care România devine un spațiu proeminent în desfășurarea vieții muzicale pe plan mondial — Festivalul Internațional „George Enescu" a cărui a IX-a ediție va celebra în 1981 centenarul nașterii marelui muzician român —, nenumărate festivaluri și concursuri ca și fapte curente care conferă personalitate orașelor și județelor țării solicită participarea intensă a instituției noastre, a tuturor membrilor săi. Compozitorii și muzicologii sprijină munca desfășurată de instituțiile de concert și spectacol, Radioteleviziunea, Casa de discuri Electrecord, Editura muzicală, casele de film, militînd pentru promovarea valorilor muzicale autentice, pentru stimularea tinerelor talente, combătînd fenomenele de poluare a vieții artistice, îndeosebi în domeniul folclorului, muzicii ușoare, unde sub-produse, formule lipsite de viață, modalități stîngace, primitive de exprimare își pun amprenta asupra repertoriului, științei și gustului de a compune, a interpreta, a gîndi muzica.

O îndatorire însemnată o are în această privință activitatea în domeniul muzicologiei, criticii muzicale, științei folclorului muzical așa cum este promovată aceasta în tipăriturile Editurii muzicale, în paginile revistei Muzica și ale altor publicații periodice și cotidiene, în emisiunile de radio și televiziune, pe disc.

Împlinind și ea 30 de ani de existență activă, revista Muzica, organ al Uniunii compozitorilor și muzicologilor și al Consiliului Culturii și Educației Socialiste, s-a impus ca o coloană robustă a muzicologiei noastre naționale moderne, o școală a gîndirii teoretice și a demersului analitic, aducînd în conștiința generațiilor valorile perene și împlinirile contemporane ale culturii muzicale pe teritoriul patriei. În paginile revistei au continuat să semneze valoroase contribuții muzicieni ce militaseră cu prestigiu în coloanele vechii publicații omonime sau în muzicologia noastră antebelică, în frunte cu George Breazul, Sabin Drăgoi, Alfred Alessandrescu, Dimitrie Cuclin, Zeno Vancea, care a condus revista în calitate de redactor-șef, Ion Dumitrescu, Marcel Mihalovici, Romeo Alexandrescu, Emil Riegler-Dinu. Aici au apărut studii și eseuri teoretice de un puternic angajament în actualitate, ca de exemplu cele semnate de P. Bentoiu, W. Berger, T. Bratu, P. Brâncuși, N. Călinoiu, O. L. Cosma, R. Ghircoiașiu, T. Grigoriu, A. Mendelsohn, Șt. Niculescu, D. Popovici, A. Rațiu, care a activat ca redactor, A. Stroe, Anatol Vieru, care a activat ca redactor-șef. Din coloanele revistei au pătruns în publicații de renume, ca o antologie editată la Oxford University Press, alte reviste din Europa, America, Japonia, contribuții românești la cercetarea fenomenului muzical contemporan și la reconstituirea trecutului artei sonore în aria culturii naționale și universale.

Un autor ca redactorul șef al revistei londoneze „The Music Review" avea să conchidă la finele unei recenzii ample că : „Privită în ansamblu revista *Muzica* poate fi apreciată ca una dintre publicațiile cu totul remarcabile" („All in all, *Muzica* may be considered a quite notable publication", rev. cit. februarie 1978, pp. 78—79). Exprimînd mulțumirile noastre călduroase tuturor muzicienilor care au contribuit la îmbogățirea paginilor revistei cu studii și cronici valoroase cerem îngăduința de a nu ilustra decît cu numele cele mai frecvente din sumarele publicației : Alexandru T. ; Bălan T. ; Balea I. ; Bărgăuanu G. ; Brânduș N. ; Brumaru A. ; Bugeanu C. ; Bughici D. ; Buicliu N., care a activat ca redactor-șef ; Capoianu D. ; Carp P. ; Cernea E. ; Cezar C. ; Chiriac M. ; Ciobanu G. ; Comes L. ; Comișel E. ; Codreanu P., care a activat ca redactor ; Coman N. ; Constantinescu D. ; Constantinescu Gr., care a activat ca redactor ; Cosma V. ; Donose V. ; Elian E. ; Firca Gh., care a activat ca redactor ; Georgescu C. D. ; Gheciu R. ; Ghenea C. ; Giuleanu V. ; Glodeanu L. ; Herman V. ; Iancu M. ; Jerea H. ; Lakatoș S. ; Leahu A. ; Mangoianu Șt. ; Marbé M. ; Manoliu G. ; Moisescu T. ; Nemescu O. ; Niculescu Șt. ; Olah T. ; Pandelescu J. V., care a activat ca redactor ; Parocescu N. ; Pinter L. ; Pricope E. ; Profeta L. ; Rusu L. ; Sarchizov S. ; Sava I. ; Sbârcea G. ; Socor M. ; Sulițeanu G. ; Toduță S. ; Tudor A., care a activat ca redactor-șef ; Varga O. ; Zoltan A.

Desigur, așa cum au subliniat unele opinii critice competente, așa cum a relevat redacția însăși cu prilejul autoanalizelor întreprinse, revista este încă datoare pe numeroase planuri privind aria de cuprindere a fenomenului artei sonore contemporane, fermitatea punctelor de vedere exprimate, promptitudinea apariției, nuanțarea mai distinctă a mijloacelor specifice de dezbatere și informare.

Cunoașterea înfăptuirilor muzicii românești este mijlocită astăzi prin lucrări monografice și lexicografice de prestigiu, prin sinteze din ce în ce mai cuprinzătoare. Volume care includ un valoros corpus de monumente muzicale, studii aprofundate, cercetări fundamentale documentează permanența artei sunetelor în istoria civilizației pe pămîntul străbun. Reliefării marilor etape ale muzicii universale, călăuzirii iubitorilor creației simfonice, de operă și balet, de muzică de cameră, de muzică ușoară și musical, de muzică corală și de fanfară, orientării

activității în domeniul educației artistice pe toate treptele le sînt consacrate pagini de autoritate. Au fost întreprinse cercetări sistematice asupra evoluției formelor și genurilor muzicale. Autori de eseuri cu caracter estetic au formulat imperative ale artei sonore din zilele noastre. Efortul în domeniul educativ-muzical se împlinește cu ciclurile de emisiuni radiotelevizate, cu prezentări pe discuri ale muzicii universale și românești, ale comorilor folclorice.

Subliniind aceste rezultate ale activității muzicologice, se impune evidențierea datoriilor neîmplinite. Este necesară intensificarea dezbaterilor și popularizării în rîndul publicului larg, în special prin posibilitățile mass media, a unor categorii fundamentale privind conținutul și limbajul muzicii contemporane, raportul dintre modern și contemporan, dintre artă și „antiartă", dintre datele tradiției perene și trăsăturile complexe ale artei înnoitoare, dintre inedit și accesibil, dintre caracterul național și universalitatea artei sonore. Se simte nevoia adîncirii studiului și îndrumării fenomenului muzical după criteriile sociologiei contemporane, în special cu privire la viața artistică a tineretului, a școlarilor, a iubitorilor muzicii din mediul rural, cu privire la activitatea din cluburi și case de cultură, din cercurile de prieteni ai muzicii, cu privire la rolul muzicii în școala de cultură generală, hotărîtor pentru atitudinea față de artă a individului în decursul întregii sale vieți. A fost abordată deseori într-un mod diletant problema muzicii ușoare, a spectacolului satiric-muzical. Aprecierea argumentată a înnoirilor din lumea muzicală contemporană, sensibilizarea activă a publicului față de valorile autentice implică aprecierea modului în care compozitorii și interpreții, gînditorii despre muzică exprimă în opera lor cu profunzimea simțirii și cu varietatea tehnicilor disponibile azi, idealurile umaniste și patriotice ale evului nostru socialist.

La trei decenii de prezență intensă în viața spirituală a patriei, de afirmare a vocației creatoare ca singura rațiune a existenței acestor organisme, Uniunea compozitorilor și muzicologilor și mesagera ei, revista Muzica, privesc din unghiul de confluență a frumoaselor tradiții cu realizările actuale spre zările larg deschise de dezvoltare a națiunii noastre socialiste sub conducerea partidului comunist. Sentimentul responsabilității de artiști și cetățeni, gîndirea aprinsă la flacăra acestui ev socialist ne conduc pe treptele noului și febrilului Parnas al artei umaniste, o artă care edifică prin excelență. Sentimentele și gîndurile noastre se multiplică la scara generațiilor de muzicieni ai zilelor de ieri și de mîine, la scara tuturor colaboratorilor instituției, în nobilul și fertilul „zbucium obștesc", pe care îl celebrăm astăzi toți membrii Uniunii, toți oamenii care au trudit și trudesc aici cu energia și dăruirea lor, toți cei care își confundă propriul destin cu acela al muzicii românești.

OMAGIU CÎNTECULUI

Mihai Moldovan

Un grup de compozitori, în frunte cu Prof. Univ. Dr. Petre Brâncuși, Președintele Uniunii compozitorilor, a efectuat o vizită în județul Caraș-Severin. Contactul între compozitori și oamenii muncii a devenit o tradiție.

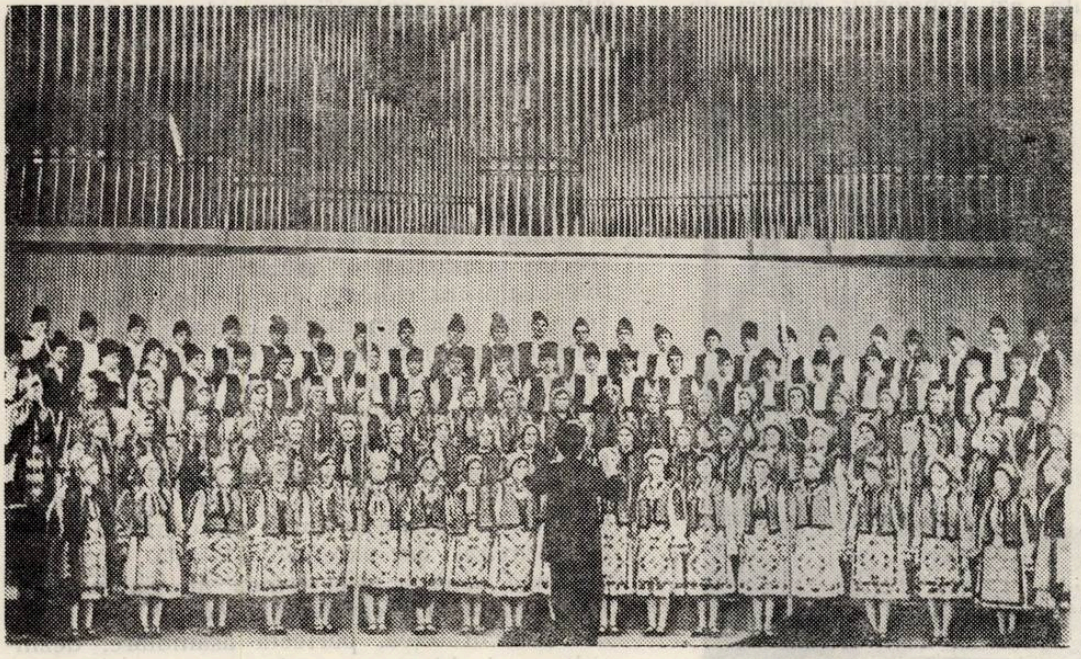
Iarna bogată în nămeți, peisajul bănățean de un farmec aparte, molcom ca vorba locuitorilor, ospitalitatea tradițională au concurat la cunoașterea reală, nu din cărți sau reviste, a oamenilor și realizărilor cu care pe drept cuvînt se mîndresc.

Cetatea de foc a României, adevărat avan-post al industriei noastre, ni s-a dezvăluit grație amabilității gazdelor în toată grandoarea sa. Primul secretar al Comitetului județean de partid, tovarășul Nicolae Bușui, cu care am avut o întîlnire emoționantă la sosirea noastră în frumosul oraș bănățean, ne-a expus concis dar semnificativ realizările remarcabile ale acestui vechi centru al oțelului românesc. Evident, am avut și marea bucurie de a constata pasiunea sa pentru artă și cultură, pentru frumos.

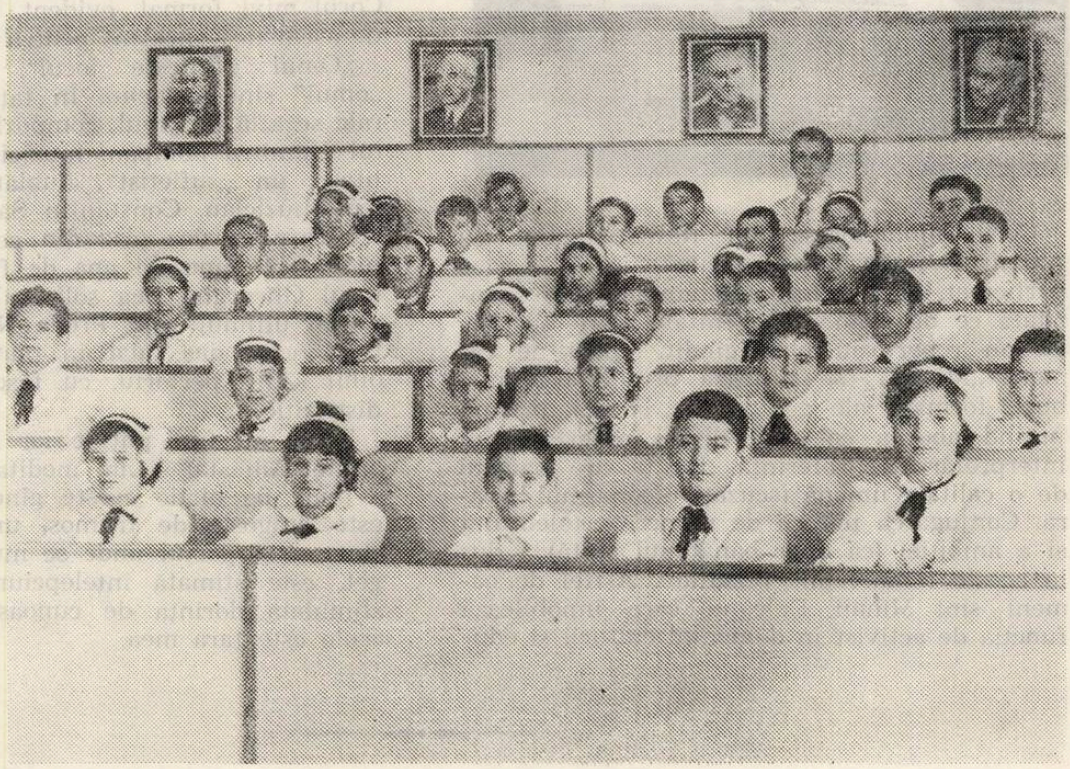
Mergînd împreună cu Vasile Tomescu și Laurențiu Profeta, cu Walter Mihai Klepper, Eugen Popescu, Andrei Bretz și Marius Țeicu prin Combinatul Siderurgic și Uzina de construcții de mașini am trăit un sentiment egal ca înălțare cu cel în fața unui grandios pisc înzăpezit. Acești oameni care dau țării oțel de cea mai bună calitate, motoare de nave avînd înălțimea blocurilor de patru etaje, lucrînd la mașini complet computerizate și realizînd fiecare dintre ei progra-

mul de funcționare, acești oameni minunați călițiți la minunata dar aspra școală a muncii au totuși timp și pentru frumos : pentru pictura de șevalet și poezie, muzică, dans, cinematografie, teatru. La ei a avea timp înseamnă nevoia imperioasă de frumos. Directorul general al Centralei siderurgice, Constantin Savu, a fost pentru noi un ghid și un interlocutor deopotrivă instructiv și prieten parcă de ani de zile.

Reșița nu are ansambluri muzicale profesioniste dar activitatea artiștilor amatori ridicată la apreciabil nivel profesional compensează în bună parte lipsa unei orchestre simfonice (în Reșița a existat o orchestră se-



Corul Căminului cultural din comuna Marga



Corul „Canon" al copiilor din Marga

mi-simfonică și se cere imperios reînființată). Școala generală de muzică, un exemplu în ce privește localul și dotarea demonstrează că forțele artistice necesare s-au putut și se pot crește aici. A cînta bine, frumos, cu dăruire este la fel de greu ca a scoate din mîinile tale o unealtă, un aparat, o șarjă. Cu atît mai mare meritul acestor oameni care în orele libere se adună și cîntă în cor — nechemați pe bază de tabel — cu un real spirit competitiv, bătrînul tată, azi pensionar, alături de fiul său, azi muncitor.

Corul muncitoresc din Reșița, distins cu premii la majoritatea concursurilor la care a participat, este o formație amplă cu o sonoritate ce dezvăluie omogenitate între partide, cu un repertoriu bine gîndit. Corul de cameră „Miorița" se situează printre cele mai bune formații ale genului de la noi, oricînd putînd aborda cel mai dificil repertoriu în interpretări de referință. Reșița are oameni de o calitate umană (scuzați pleonasmul !) rară. Conjugarea puterii de muncă, a talentului și a ambiției (că doar bănățanul cîntă) a dus la aceste remarcabile rezultate. Astfel de oameni sînt Mihail Deleanu care înnobilează funcția de activist în domeniul culturii și educației socialiste și Ioan Lazăr, secretar adjunct cu propaganda la Uzinele constructoare de mașini. Ei realizează deziderатul împlinirii omului nou — specialist în muncă și dornic de frumos pentru că alături de ei există muzicieni talentați, muncitori pasionați, marcați de un înalt spirit competitiv : Doru Morariu, Doru Murgu, Adrian Micșa.

Am părăsit Reșița pentru a „asculta" acest frumos, bogat și cinstit Caraș-Severin. Am făcut popasuri neplanificate, așteptați și opriți în drum în comuna Obreja, unde am participat la un reușit spectacol muzical-literar și la Caransebeș unde corul condus de profesorul Rusu Ioan Marcel demonstrează că se pot face multe pentru învățătorii de mîine ca ora de muzică să nu fie oră de pauză.

Trecînd din revelații în revelații, ajungem la Marga, unica localitate din România care are un monument al muzicii corale, o sugestivă sculptură ridicată din dorința mărganilor de a nu uita generațiile viitoare, că aici se cîntă din moși-strămoși. Corul de copii este o bijuterie. „Canonul" din Marga (copii de țărani îmbrăcați superb, cu papion la gît, cîntînd un repertoriu de o mare dificultate) a fost pentru mine (și cred că și pentru colegii mei) o mare surpriză. Ar trebui să se știe, să se scrie, să circule la noi și pretutindeni această formație de excepție. Dificila miniatură „Strîngă nană și ni-e strîngă" de Sabin Pautza a atins cote emoționale de cel mai înalt nivel. Acuratețea, perfecta asamblare, dezinvoltura și chiar ușoara detașare la un pas de umor au impresionat deopotrivă pe cei peste 200 de spectatori, toți țărani, ca și pe noi. Corul mixt format, evident, din localnici este de asemenea excelent pentru că aici toți cîntă.

„Omul sfințește locul". Aici la Marga, „omul" sînt *Oamenii*. În fața formațiilor corale se află dirijorul, compozitorul și folcloristul Dumitru Jompan, muzician de aleasă calitate, un „sufletist", dublat de un competent muzician, Constantin Savu, oameni pentru care muzica (caz din ce în ce mai rar) semnifică pîinea și apa de fiecare zi, învățătorul Gheorghe Beg solist al corului mixt și nu în ultimul rînd Preda Nicolae, zis „Luță Pec" acest dac tăiat în piatră, cu inepuizabilul său repertoriu, cu fascinanta sa bună-dispoziție.

Zilele au fost puține iar informațiile prea multe. Am stat și am meditat mult înainte de a pune pe hîrtie aceste gînduri. Acolo unde este dragoste de frumos, unde se păstrează cîntecul și portul unde se muncește fără preget, este stimată înțelepciunea bătrînului și stimulată dorința de cunoaștere a copilului, acolo este țara mea.

ASCULTÎNDU-L PE ENESCU

Ioan Alexandru

Avem o operă un imn dramatic pe care îl ascultăm cu carnea încrîncenată plăsmuit în crîngul sacru de la Tescani din Moldova dealurilor pictate de Luchian dinspre Voinești, în anii cei mai buni cînd vara locuia în cort în codru și scria acest milostiv geniu al neamului nostru făptură a bunătății și trudei vieţuind în lucrare și priveghere adîncă în stare paradisiacă George Enescu ascultînd pricina durerii regelui din tradiția noastră orfic balcanică cea a orbului adică a celui care avea Trei Ochi — cel cu picioarele umflate de atîtea drumuri, OEDIP — cel ce cu durerea lui pustia cetăți și sanctuare care orbind a avut vremea răbdării îndelungi de-a bate în amănuntul pulberii soarta tuturor pașilor plînși pe căile pămîntului în căutarea unui loc unde să-și încline capul pentru că această planetă în vremea lui Sofocle era încă stăpînită de moarte și :

Μλ Ρῦται τὸν ἅπντα νικᾶ λόγον

a nu apare, a nu te naște
este dintre toate cel mai bine
iar dacă ai apărut, al doilea
cît poți de repede să te întorci
de unde ai venit.

Oedip la Colonos
v. 1 225

Enescu a pătruns în miezul durerii omenești precreștine prin această lucrare arătînd că stăpînirea în cosmos asupra zeilor și a oamenilor deopotrivă aparține morții, iar cel ce va aboli moartea va trebui să fie o făptură în chip de om divino-umană : nici zeul nici omul singur nu pot aboli moartea-destinului ci persoana divino-umană.

Oedip nu poate elibera umanitatea de moarte dar o avertizează, arată unde trebuie dusă lupta.

Cînd Oedip biruie sfinxul el deja săvîrșise nelegiuirea prin care va fi stăpînit livrat morții. Oedip nu poate fi salvatorul nimănui ci abia de se putea suporta pe sine tîrîndu-se orb pînă în crîngul sacru de la Colonos de unde va păși pe celălalt tărîm în Hades adică în nevăzut.

Muzica însoțitoare cuvîntului ca în Bach și Cantata Ioanei D'Arc are Puterea de-a potența virtuțile cuvîntului pînă la acea tensiune care transformă auzul în loc de săvîrșire a jertfei în vederea ispășirii lăuntrice. Te întorci acasă după Oedipul lui Enescu mai apt de rugă și plîns adică mai ușurat de vremelnicie — rostul artei adevărate. Alături de Miorița și Luceafărul eminescian stă Oedipul lui Enescu problematică specific românească celor ce au urechi să audă...

PAGINI DIN LUPTA CLASEI NOASTRE MUNCITOARE „NOI, ȚĂRANII"

Eugenia Cernea

De la primele sale începuturi, mișcarea socialistă română a acordat o deosebită atenție problemei țărănești. Ea pornea de la ideea, firească pentru anii aceia, că „România fiind o țară mai cu seamă agricolă, țăranii sînt într-însa, printre lucrători, categoria cea mai însemnată și cea mai numeroasă"[1].

În perioada premergătoare și imediat următoare creării P.S.D.M.R., C. Dobrogeanu-Gherea, unul dintre cei mai de seamă gînditori socialiști din țara noastră în vremea aceea, și-a îndreptat atenția în mod special către problema agrar-țărănească. Această preocupare a devenit centrală în activitatea sa și a fost încununată de importanta lucrare „Neoiobăgia"[2].

Includerea problemei agrare în ordinea de zi a congreselor *Internaționalei a doua* se datorează socialiștilor români. Ceea ce expunea delegația română în august 1893 la Congresul de la Zürich se referea la pauperizarea țărănimii române în răstimp de aproape 20 de ani ; de la legea din 1864 care, fiind dată în scopul desființării iobăgiei, declara pămînturile țăranilor inalienabile și totuși, în diverse chipuri, aceste pămînturi trecuseră în mîinile burgheziei. Prin anii 1880, C.A. Rosetti, pe atunci ministru de interne, inițiase o

[1] *Documente din istoria mișcării muncitorești din România, 1879—1892*, Institutul de studii istorice și social-politice de pe lîngă C.C. al P.C.R., Ed. politică 1973, p. 708—709

[2] București, 1910

anchetă agrară și reușise să determine votarea unei legi care îngrădea angajamentele ilegale dintre proprietari și țărani, dar această lege, datorită presiunii celor interesați, fu închisă în dosarele administrațiilor comunale și ea rămase necunoscută țăranilor[3].

În aceste probleme, propaganda socialiștilor printre țărani, dusă de personalități ca Ioan Nădejde, Const. Mille, V. Morțun și alții, prin care țărănimea era încunoștiințată de drepturile sale, făcea ca foarte mulți țărani să vină la Ședințele Cercurilor și apoi Cluburilor muncitorești. Aceste preocupări s-au reflectat și în repertoriul de cîntece create sau adoptate de mișcarea muncitorească din România. O dovadă în plus a faptului că mișcarea socialistă românească s-a bazat în activitatea sa pe cunoașterea realităților autohtone, făcîndu-se ecoul acestora, este și faptul că studiile și articolele socialiste despre problema țărănească *au fost precedate de cîntece populare, sau devenite populare*, apărute în mediul țărănesc și democratic, în care, în limbajul specific cîntecului, se vorbea despre aceleași realități. Unul dintre aceste cîntece este *Noi, țăranii.*

În comentariul cîntecului *Noi, țăranii*, publicat în volumul „Spre lumină — culegere de cîntece revoluționare"[4], ne-am bazat pe mărturiile unor bătrîni militanți socialiști, care erau încredințați că acest cîntec a fost creat în mișcarea socialistă. Unii chiar i-l atribuiau lui Alecu Constantinescu. Faptul este semnificativ pentru circulația orală a cîntecului și intrarea în anonimat a autorului său. În realitate, în mișcarea socialistă i s-au adăugat cîntecului, pe atunci popular, un mare număr de strofe. La un an după apariția lucrării noastre, Ioan Massoff scria în cartea sa, *I.D. Ionescu de la „Iunion"*[5], despre acest cîntec ca despre un număr de succes în repertoriul actorului I.D. Ionescu, indicînd ca autor al textului pe Ioan Ianov. Prețioasa informație însă nu era însoțită de o trimitere bibliografică. Ea a fost citată ca atare de către Mircea Ștefănescu, în volumul său, *Cîntecul revoluționar și patriotic românesc*[6]. Obținerea bibliografiei exacte, care ne-a făcut posibilă extragerea originalului publicat de Ioan Ianov și confruntarea lui cu variantele ulterioare, ne-a devenit posibilă de-abia după apariția lucrării ieșene, *Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900* [7].

Așadar, aflăm că Ioan Ianov (1834—1903), autorul textului,originar din Iași, și-a făcut studiile la Viena și Paris. Întors în țară, participă la luptele pentru Unire și după înfăptuirea acesteia, la propunerea lui Al. I. Cuza, este ales deputat de Ilfov. Ca scriitor, participă la ședințele societății „Junimea". A dezavuat public lovitura de stat prin care a fost înlăturat Al. I. Cuza. Versifică cu ușurință, mai ales după modelul popular. Începînd cu deceniul al șaselea se dedică așa numitelor *„Cînticele comice"*, scrise sub formă de monolog, alternînd proza cu versul, pe teme din viața societății românești din anii 1860—1880. Modelul pe care îl urmează este V. Alecsandri, dar concepția lui de viață nu este suficient conturată.[8] *Cînticelele comice* scrise de Ioan Ianov, încadrîndu-se în noul curent al vieții artistice, diferă întrucîtva de cele ale lui V. Alecsandri și se apropie mai curînd de cuplet. *„Cîntecelul* lui V. Alecsandri înfățișa un tip, care se recomanda cu felul lui de a fi, cu opiniile lui, povestind întîmplări tragico-comice — simpatic sau antipatic, cum îl voia autorul, — pe cînd cupletul nu prezintă atît un tip cît o stare de lucruri..."[9]

Ioan Ianov publică în „Convorbiri literare"[10] *Moș Ion Zurbă, Cîntecel comic*, dedicat doamnei Lucia Rosetti Roznovanu, născută principesa Conachi Vogoridi, — probabil, una din figurile progresiste ale vremii. La sfîrșitul versurilor notează „Iași, 1879, martie 29". Din acest „cîntecel" — care este, de fapt, un monolog destul de voluminos, alcătuit din proză și cuplete abordînd mai multe teme la ordinea zilei — dăm mai jos primele 14 strofe, singurele care au intrat în circulația orală.

„Scena reprezintă o odae cîmpenească, Zurbă se pregătește de plecare cu sumanul pe umeri și căciula în mînă. (Către public) Domnul subprefect a poruncit să mergem astăzi numaidecît la primărie, că are să aleagă un dilegat pentru dipotat.
Doamne ! Multe rînduri de opinci am mai rupt pe la ușile primăriilor cu alegerea dipotaților cîrmuirii ! (...)

1. Tot se scrie prin gazeturi,
   Ba chiar și prin monitor,
   C-am ave cu toții drepturi
   Și bogat și muncitor.

2. Subprefectul ne mai spune
   C-avem constituțiune.
   Ce-a fi-ntrînsa bun sau rău,
   Știe numai Dumnezeu.

3. Noi, țăranii, pe la țară
   Ca din vechi și azi trăim,
   Muncind greu iarnă și vară,
   Numai dări ca să plătim.

---

[3] *Raportul înfățișat de către delegații Partidului muncitor român la Congresul internațional muncitor socialist din Bruxelles din* 16—23 aug. st. n. 1891, Documente..., 1879—1892, p. 708—730
[4] Buc., Ed. muzicală, 1964, p. 25—29
[5] Buc., Ed. muzicală, 1965, p. 169
[6] Buc., Ed. muzicală, 1979, p. 192—196
[7] Elaborat de Institutul de lingvistică, istorie literară și folclor al Universității „Al. I. Cuza", Iași, Ed. Acad. R.S.R., Buc., 1979
[8] Idem
[9] I. Massoff, op. cit., p. 168
[10] an XIII, nr. 2, 1 Mai 1879, p. 67—74

4. Ia să nu dăm bani pe masă
Sfertul cînd s-a împlinit,
Că jandarmul vine-n casă,
De ne ia la răfuit.

5. Îţi ie tot ce-n mînă-i pică,
Raţă, gîscă dacă ai,
Ba te umflă şi de chică,
Dacă n-ai poftă să-i dai.

6. Fără multă socoteală,
Te şi toarnă la opreală,
Iar ceva de mai crîcneşti,
Procurorii nimereşti.

7. Pentru trei zile şosele,
Zece trebui să le pierzi,
Căci te pun la havalele
Fel şi soi ca să lucrezi.

8. Ba te duc s-astupi la şanţuri
Pe la domnul perceptor,
Ori să dregi niscai părlazuri
La primar sau ajutor.

9. Mai faci cîte-o leac de coasă
Subprefectului de plasă,
Sau vreo zi de cărătură
La licheli de prefectură.

10. Iar ogorul meu rămîne
De ieri, azi, şi azi pe mîne,
Încît ţăranii, la noi,
Merg ca racul înapoi.

(Urmează un pasaj de proză), apoi :

11. Adică, vorbă să fie,
Parcă-n ţară nu se ştie,
Că ce fel, zău, de mîncare
E obştească adunare !

12. Cînd trei părţi din dipotaţi
Şi din domnii senatori,
Habar n-au cum sînt votaţi
De bieţii alegători.

13. Cu legea electorală,
Fără multă socoteală,
Un prefect bun poate face
Dipotat pe cine-i place.

14. Ia, de-aceea la guvern
Aşa treburi se aştern,
De-am ajuns ca vai de noi
Tunşi şi mulşi ca nişte oi !

În continuare, Ioan Ianov abordează probleme de interes mai limitat. S-au popularizat însă numai aceste strofe, în care se referă foarte concret la situaţia ţărănimii. Desigur, popularizarea monologului nu a survenit în urma publicării sale în „Convorbiri literare", ci datorită faptului că actorul-cupletist I.D. Ionescu foarte apreciat în anii aceia, l-a inclus în repertoriul său, cu care făcea turnee, atît în Muntenia şi Moldova, cît şi în Banat şi Transilvania. Datorită marelui succes şi popularităţii lui I.D. Ionescu, textele cupletelor cîntate de el erau adesea inserate în cărticelele „Micului Dor", care se vindeau în librării, în piaţă şi pe la iarmaroace.

Ion Moşoiu scria că : „...odinioară Ionescu, cu cupletele sale, nu numai că a distrat publicul, dar de multe ori a facilitat curente în viaţa politică şi în cea socială, biciuind moravuri rele"[11], iar Ion Slavici mărturisea că I.D. Ionescu „a contribuit la deşteptarea conştiinţei naţionale" a românilor din Transilvania şi Banat.[12]

Nu avem informaţii certe asupra sursei melodice. Este sigur însă că crearea sau alegerea ei a fost necesară, atunci cînd I.D. Ionescu s-a hotărît să includă monologul în repertoriul său. Se ştie că muzica pentru spectacolele lui I.D. Ionescu şi trupa sa teatrală era scrisă, în bună măsură, de compozitorii vremii : Iosif Metz, Gheorghe Ştefănescu, Eduard Hübsch, Al. Flechtenmacher, Grigore Ventura, Gh. Dinicu, Ion Moşoiu şi alţii. Dar numai o parte din melodiile spectacolelor erau originale ; altele erau preluate din vodevilurile sau operetele mai vechi. În vremea aceea, era obiceiul să se preia, parţial, teme, melodii sau chiar personaje din spectacolele anterioare, să se includă în vodeviluri melodii populare pentru situaţii sau personaje adecvate, să se schimbe titlurile spectacolelor, etc.. Uneori, alegerea melodiilor era efectuată de autorii textelor literare. Însuşi Al. Flechtenmacher scria într-un articol publicat în ziarul „Ţăranul român" din 22 febr. 1862, cu privire la muzica vodevilului *Cucoana Chiriţa* : „...numai cîteva ariete sînt luate din unele încercări ale mele muzicale şi dacă aranjarea lor ar merita un aplaus, îl merită numai domnul Vasile Alecsandri, care compuind cîntecele, a şi adoptat la dînsele arietele care i-au plăcut..."[13] În vodevilul său, *Jianul*, compus, poate, pe textul lui Matei Millo şi I. Anestin[14], Al. Flechtenmacher a inclus şi o melodie autentică de doină oltenească, melodia cîntecului *Au plecat olteni la coasă*, melodia dansului moldovenesc *Arcanul* şi altele[15].

---

[11] I. Massoff, op. cit., p. 176

[12] Idem, p. 167

[13] apud Rodica Oană-Pop, *Alexandru Flechtenmacher ,viaţa în imagini*, Buc. Ed. muzicală, 1964, planşa 41

[14] Biblioteca Acad. R.S.R. mss 2 404, *Jianu, căpitan de hoţi, dramă cu cîntece orginale în 4 acte şi 8 tablouri*, apud Lelia Năbejde, *Tema haiducească în teatrul popular*, „Studii şi cercetări de istoria artei" şi Gh. Nadolescu, *O ipostază asupra teatrului popular haiducesc Jienii*, „Revista de etnografie şi folclor", 3, 1965, lucrări comentate de V. Adăscăliţei, *Teatru folcloric din Judeţele Bacău şi Neamţ*, Bacău, 1968, p. 15

[15] *Cîntecile lui Jianul*, pentru piano de Al. Flechtenmacher, Buc., Ed. Const. Gebauer (f. d.)

Vodevilul românesc, născut în cel de al patrulea deceniu al secolului trecut, după Unire a început să părăsească scena[16]. Dar dincolo de uşile teatrelor, el a continuat să trăiască, interpretat de actori mai mult sau mai puţin remarcabili, în tîrguri şi iarmaroace, pentru ca în final, publicul sătesc să-şi manifeste preferinţa pentru vodevilul cu temă haiducească, integrîndu-l în repertoriul său. Astfel, teatrul popular de haiduci, *Jianul*, practicat pînă în zilele noastre în cadrul sărbătorilor de iarnă, reprezintă un număr de versiuni populare ale vodevilului cu acelaşi nume din secolul trecut. Creatorii populari au exclus unele părţi din original, au introdus versuri sau cîntece din alte vodeviluri, au înlocuit unele melodii din original cu altele, au adăugat versuri sau melodii populare, etc.. În acest proces de modificare continuă *Jianul*, pe care Matei Millo îl popularizase în anul 1861, după 1879 s-a contaminat, în unele versiuni cu *Moş Ion Zurbă*, cîntecul *Noi, ţăranii*, cu descrierea situaţiei grele a agricultorilor, devenind un argument în plus pentru legitimitatea haiduciei[17].

Melodia cîntecului *Noi, ţăranii* are, fără îndoială sonorităţi populare, chiar dacă ea ar fi fost creată, iniţial de un compozitor. Dacă avem în vedere că în spectacolele lui I.D. Ionescu, adesea între cuplete şi scenete, cînta şi orchestra lui Ionel Dinicu, tatăl lui Grigoraş Dinicu, atunci ne dăm seama că rapida răspîndire a cîntecului se datora nu numai actorului-cupletist, ci şi lăutarilor care, în afară de funcţia lor scenică, şi-o continuau şi pe cea tradiţională, la nunţile şi petrecerile solicitanţilor. Popularizîndu-se cu mare rapiditate, interpretată multă vreme de lăutari, ea manifestă asemănări cu multe melodii de cîntec sau de joc românesc şi încercarea de a-i găsi sursa într-un cîntec anume sau altul pare artificială[18].

Ne uimeşte rapida intrare în anonimat a poetului Ioan Ianov, autorul monologului *Moş Ion Zurbă*. Dacă considerăm judicioasă stabilirea de către V.D. Nicolescu a limitelor de timp în care Gh. Ucenescu şi-a redactat manuscrisul (1860—1880), atunci rezultă că, la numai un an, cel mult, de la apariţia lui *Moş Ion Zurbă* în „Convorbiri literare", cîntecul căpătase deja variante populare şi a fost cules ca atare de Gh. Ucenescu, care a notat textul în manuscrisul său la nr. 378 [13b], sub titlul *Ţăranul*. Rapiditatea popularizării cîntecului mai avea şi altă cauză, aflată în afara realizării sale artistice : starea de spirit a ţărănimii premergătoare răscoalei din 1888. Astfel, cîntecul *Noi, ţăranii* a fost completat de autori anonimi, anonim rămînînd şi autorul iniţial, s-a contaminat cu alte cîntece pe aceeaşi temă[19]. O contaminare semnificativă de text s-a produs între versurile cîntecului *Noi, ţăranii* şi *Ah, fîrtate, greu mă doare*. În afară de această contaminare, s-au mai adăugat unele strofe. Spre exemplu, în versiunea autorului, strofa a treia începe cu versul *Noi, ţăranii pe la ţară*. Transformat în următoarele variante în *Noi, ţăranii de la ţară* şi înţelegîndu-se prin aceasta că e vorba de ţăranii de la cîmpie, textul a fost prompt completat cu o nouă strofă care începe cu *Noi, ţăranii de la munte*. Pe aceasta o găsim în varianta Ucenescu, ca strofă a 5-a ceea ce denotă că a fost creată la cel mult un an de la publicarea textului original :

C 1. „Noi, ţăranii de la munte,
Vai de noi ce am ajuns !
N-avem nici găini prin curte,
Nici mălai n-avem de-ajuns".

Nu este exclus ca textul *B (Ah, fîrtate, greu mă doare)* să fi aparţinut vreunui cîntec popular sau să fi făcut parte dintr-un alt spectacol teatral. În *Jianul* reprezentat ca teatru popular la sărbătorile de iarnă din Beibugeac (Tulcea), haiducii cîntă în cor „Ah măi frate rău mă doare") contaminat cu *Noi, ţăranii*, pe melodia acestuia din urmă.

B „Ş-am zîs verde şi-o cicoare,
Ah, măi frate, rău mă doare,
Casa mi-i dărăpănată
Şi nevasta-i dizbrăcată,
Iar copiii ţipă tare,
Că n-au nimic de mîncare.
Toată vara poveri grele
La drumuri şi la şosele,
Iar cînd dau spre iarnă bine,
Amărît îs, vai de mine.

A Noi, ţăranii de la munte,
Vai de ceea ce-am ajuns,
N-avem nici găini prin curte,
Nici mălai n-avem de-ajuns
Şi muncim la făcut garduri
Pe la domnii perceptori,
Ori la niscaiva părleazuri
La primar, sau ajutor.

---

16 O.L. Cosma, *Hronicul muzicii româneşti, vol.* IV, Buc., Ed. muzicală, 1976, p. 455

17 E. Cernea şi V.D. Nicolescu, *Pe marginile primei culegeri de cîntece noi din Dobrogea*, „Revista de folclor", 3—4, 1959, p. 55, unde se dă melodia cîntecului *Noi, ţăranii*, cu un text contaminat şi încadrat în teatrul popular *Jianul din Beibugeac* (Tulcea) şi Viorel Cosma, *Documente privind trecutul cîntecului cu temă socială*, „Muzica", 5, 1961 p. 35—37, care citează colecţia „Cele mai frumoase cîntece şi poezii culese şi aranjate de „X", Buc., 1866, tip. Laboratorilor români, unde cîntecele vodevilului Jianul se află şi *Noi, ţăranii*.

18 M. Ştefănescu, *Cîntecul revoluţionar şi patriotic românesc*, p. 194

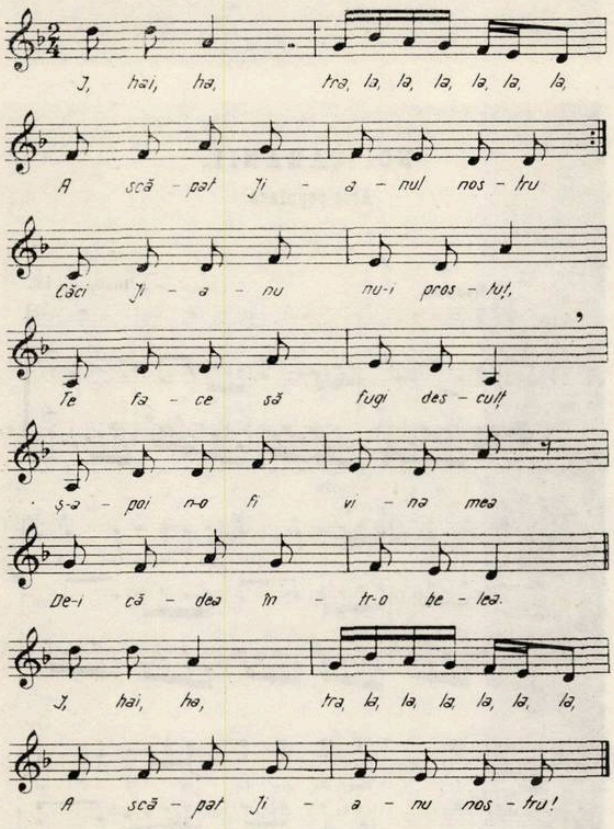
18b V.D. Nicolescu, *Manuscrisul Ucenescu*, Buc., Ed. muzicală, 1979, p. 342

19 Pentru a compara variaţiile mai semnificative survenite faţă de textul originar şi pentru a consemna contaminările şi adăugirile realizate în decursul circulaţiei orale a cîntecului — uneori consemnate în scris — am notat cu *A* strofele originale, cu *B* cele cu care s-a produs contaminarea şi cu *C* strofele adăugite.

B Di necaz și de urgie
Mă dusei chiar la domnie.
Cînd, la ușă, la palat
Văd un cîine gulerat.
— Ce cauți, măi opincar ?
— Vreau dreptate, boieri mari !
Și-am venit la dumniata
Cu nădejdea de-a mi-o da.
— Haide, haide, piei de-aici,
Vodă nu-i pentru calici !
Di necaz și de urgie
Am plecat în haiducie
Și de-oi prinde v-un ciocoi
De trei piei am să-l despoi !
Și de-oi prinde vreo cucoană,
Am s-o tai, s-o fac pastramă !

Contaminarea acestor texte, larg răspîndită, a fost consemnată prin publicarea ei, sub titlul *Țăranul*, în gazeta *Revolta* — organ al muncitorilor din toate breslele, nr. 1, din oct. 1889[20].

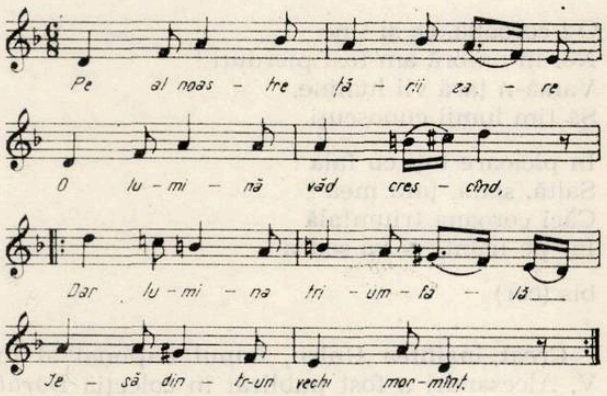
În același *Jian* din Beibuceag, conflictul dramatic se rezolvă ca și la Millo și Anestin, prin eliberarea Jianului, căreia haiducii îi închină cîntecul de mai jos, citat și de I. Massoff.



20 apud A. Deac, T. Pintean, *Poezii muncitorești revoluționare din România* 1872—1944, Buc., Ed. Minerva, 1970, p. 108—110

Textul acestui cîntec, într-o variantă mai amplă, a fost publicat la 1861, în colecția *Dorul. Culegere de cînturi naționale și populare* [21]. Judecînd după dimensiunea silabică a refrenului din colecție, inițial, textul a fost cîntat pe o altă melodie, decît cea de față.

Vodevilul din Beibuceag se încheie cu o melodie de horă lentă, cu caracter imnic :



Pe al noastre țării zare,
O lumină văd crescînd,
Dar lumina triumfală
Iese dintr-un vechi mormînt.

În genunchi toți cu sfială,
Saltă, saltă, țara mea,
Căci lumina triumfală
Iesă dintr-un vechi mormînt.

În picioare toți s-să scoale,
Saltă, saltă, țara mea,
Căci lumina triumfală
Iese dintr-un vechi mormînt.

Iată și sursa oiriginală a textului creat de Vasile Alecsandri și datat 16 martie 1857.

Coroana Moldaviei
Imn național

Pe al țării noastre zare
O lumină crește-ncet !
Tot românul viu tresare,
Ca din moarte înviet !

În genunchi toți cu sfială
Fii acestui bun pămînt,
Căci lumina triumfală
Iese dintr-un vechi mormînt !

bis (cor)

În același loc de pace,
În al morții vecinic somn,

21 Ediția a doua, adăugită cu mai multe cîntece noi, București, Imprimeria națională, 1861, p. 146, cîntul 83, *Jianul liber.*

De trei veacuri cine zace ?
Ştefan, bravul nostru domn !

În genunchi toţi cu sfială,
Iată Ştefan cel slăvit
Şi coroana-i triumfală
Ş-al său braţ nebiruit !

bis (cor)

O ! coroană, ca şi tine
Noi în umbră am fost pierduţi !
Varsă-n ţară vii lumine,
Să fim lumii cunoscuţi.

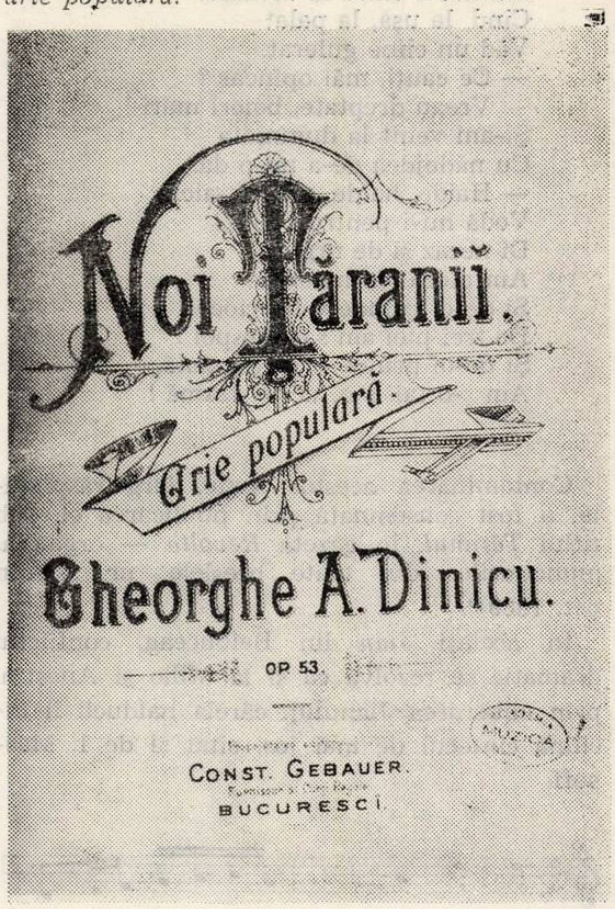
În picioare toţi cu fală !
Saltă, saltă, ţara mea !
Căci coroana triumfală
Iar pe frunte-ţi va şedea !

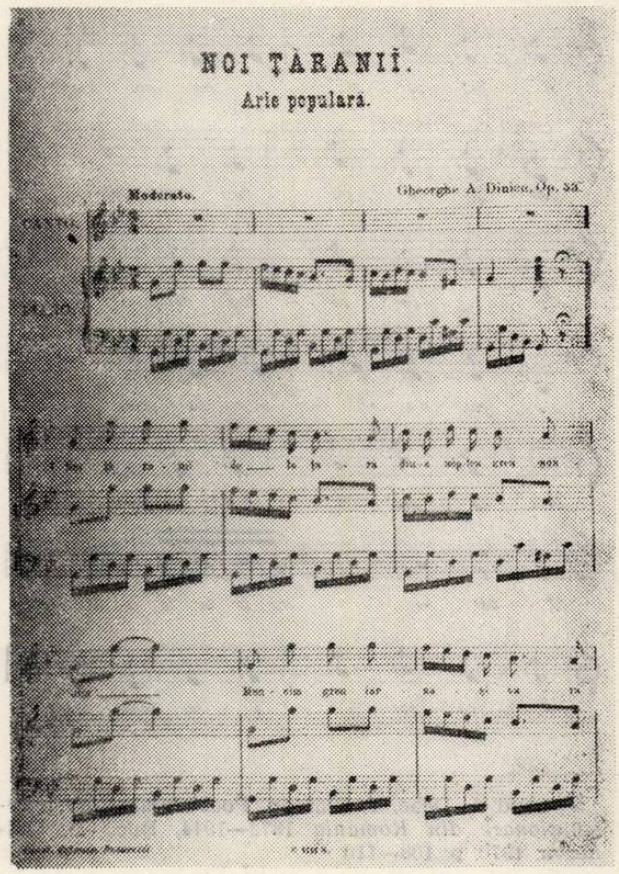
bis (cor)

Creat înaintea Unirii, imnul naţional al lui V. Alecsandri a fost publicat în colecţia *Dorul*, citată mai sus cu adnotaţia : „arie din *Ghici, ghicitoarea mea* de V. Alecsandri, cu muzica de Flechtenmacher" [22]. Este greu de spus dacă melodia cu care ne-a fost cîntat imnul în Beibugeac este chiar cea scrisă de Al. Flechtenmacher pentru *Coroana Moldaviei*, dar ea este, în mod cert, foarte apropiată de melodia folosită de compozitor pentru unul dintre cîntecele vodevilului *Jianul*[23].

Numeroasele variante ale *Jianului* în versiunile sale folclorice, publicate de V. Adăscăliţei[24], conţin fragmente care indică o sursă comună.

Dacă o mică parte a textului lui Ioan Ianov a fost integrată în vodevilul *Jianul*, devenit teatru popular de haiduci, într-o variantă ceva mai amplă el a fost vehiculat de lăutari, sub titlul *Noi, ţăranii*. Constantin Mănescu, vechi militant socialist, afirma că prin anii 1890, lăutarii cîntau *Noi, ţăranii* pe la cîrciumi, acompaniindu-se la cobză. Considerată piesă de succes cu rentabilitate asigurată, cîntecul *Noi, ţăranii* a fost aranjat pentru voce şi pian de lăutarul instruit Gh. A. Dinicu, ale cărui aranjamente de folclor în genul colecţiilor lui D. Vulpian, se consideră a fi apărut către sfîrşitul secolului trecut. Ele slujeau, în special, necesităţilor de repertoriu ale lăutarilor vremii [25]. Dovadă a anonimatului sub care circulau atît textul, cît şi muzica, este titlul sub care Gh. A. Dinicu publică cîntecul : *Noi ţăranii, arie populară.*





22 Idem, p. 131—132, cîntul 72

23 *Cîntecile din Jianul* de Al. Flechtenmacher, pentru Piano de Fr. Ferlendis, Heft VI, nr. 12, Buc., Ed. Josef Sandrovits (f.d.)

24 V. Adăscăliţei, op. cit. şi *Teatru folcloric din jud. Iaşi*, Culegere întocmită de V. Adăscăliţei şi I. H. Ciubotaru, Iaşi, 1968.

25 O.L. Cosma, op. cit.

Textul este mai apropiat de cel culeș de Gh. Ucenescu, adică, probabil, în versiunea însușită și vehiculată de lăutari în mediul rural, nu în aceea completată în mișcarea socialistă.

Pînă în 1893, cîntecul intrase în repertoriul socialiștilor, căpătînd unele completări și modificări. Ziarul *Munca* din 5 sept. 1893, sub titlul *Serbarea de la Ploești*, relatează una dintre primele reprezentații, în care *Moș Ion Zurbă*, în versiunea adoptată de „Clubul muncitorilor din București" este interpretată de muncitorii bucureșteni la Ploiești.

„Seara se reprezintă frumoasa bucată *Moș Zurbă* sau *Noi, țăranii de la țară* — scria ziarul citat. În special au fost aplaudați muncitorii Gh. Ionescu-Sitaru, care a făcut pe *Moș Zurbă* și Niță Ionescu care cînta suferințele țăranilor în așa chip, că te atingea pînă la lacrimi". Remarcăm aici, ca și în versiunile publicate mai tîrziu în broșurile *Pușcăriașul, Dezrobirea muncii, Cîntece socialiste*, că *Moș Zurbă* nu se mai execută ca monolog, ci versurile sînt distribuite mai multor personaje : *întiiul țăran, al doilea țăran*, iar mai tîrziu și un comentator realizat printr-un *grup de țărani*. Dispărînd forma de monolog, cu timpul, dispare și titlul de *Moș Zurbă*. De asemenea, numele simbolic de Zurbă (zurbagiu), nu mai corespunde ideii socialiste despre țăranul care își cere drepturile. Versiunea adoptată de Cercurile socialiste se baza în principal, pe textul din *Moș Ion Zurbă*, la care vedem adăugate de creatori anonimi strofe noi, în care se vorbește și despre Cluburile socialiste de la sate. Astfel, varianta publicată în gazeta socialistă *Lumea nouă* din aprilie 1899, intitulată *Noi, țăranii de la țară* adaugă următoarele strofe :

C 2. „Așa-i, măre, cu ciocoii,
Nu știu, zău, ce să mai zic,
Că din toată munca noastră
Ei iau totul, noi, nimic.

C 3. Ne iau dijmă pe din două,
Ne mai iau găini și ouă,
Tot avutul ei ni-l storc,
Pîn' și limba de la porc.

C 4. Iar de vrem să facem Cluburi,
După cum la lege-i scris,
Vin jandarmii, subprefectul
Și-ți mai trag cîte-un vascris.

C 5. Și te ia primărie
Și mi-ți dă atîta lege,
Că ne-am săturat, măi frate,
De ocări și de ciomege".

Cu adaptări neînsemnate [26], varianta din *Revolta* (1 oct. 1889) este republicată în ziarul *Adevărul* (Glasul poporului) din Budapesta — gazeta secției române a P.S.D. Ungar — nr. 10 din 16 oct. 1908, sub titlul *Țăranul*, de asemenea, fără semnătură.

După un stagiu destul de îndelungat în repertoriul mișcării muncitorești, textul intitulat *Noi, țăranii* este publicat în broșura *Pușcăriașul, Dezrobirea muncii, Broșură de cîntece și versuri socialiste*, apărută în Editura Cercului de editură socialistă, București, 1916 și republicat în ediția din 1920. În această versiune sînt adăugate încă cinci strofe :

C 6. „Noi, țăranii de la cîmpuri,
De cum iarna s-a sfîrșit,
Ziua, noaptea, lîngă pluguri,
Brăzdăm cîmpul înverzit.

C 7. Stropim cîmpul cu sudoare
Pînă trece luna mai
Și mîncare-avem mîncare,
Mămăligă cu susai !

C 8. Pe-a ciocoiului moșie
Secer, treier și culeg
Și din trista mea robie
Cu nimic nu mă aleg...

A 7. Pentru trei zile de clacă
(var.) Pe la domnii arendași,
Sute trebuie să zacă,
Crud bătuți de călărași.

C 9. Și se miră-alte popoare
Cum țăranii de la noi,
Într-o țară roditoare
Dau ca racul înapoi..."

Ceea ce este important de subliniat e faptul că în condițiile în care mica intelectualitate democratică își axează preocupările artistice pe problematica de cea mai mare actualitate a vremii, creația ei se popularizează pînă la a se confunda cu creația maselor. Aceasta este creația de autor care intră foarte curînd în anonimat, se asimilează și sfîrșește prin a face o masă compactă cu creația născută în mediul folcloric propriu-zis.

Rezultă că, de la apariția sa în 1879 în *Convorbiri literare, Moș Ion Zurbă*, devenit *Noi, țăranii* s-a dezvoltat, din punct de vedere poe-

[26] apud. A. Deac și T. Pintean, op. cit. (În loc de *subprefect* se scrie *solgăbirău* ; în loc de *călăraș* se scrie *jăndar*)

tic, pe trei linii : prima, prin lăutari, în mediul rural, comprimînd la 10 strofe textul inițial ; a doua, poate, prin mediul actorilor mai mărunți care îl imitau pe I.D. Ionescu, către teatrul popular, contaminînd versurile din *Moș Ion Zurbă* cu versuri din *Jianul ;* a treia, în mediul socialist, unde s-au adăugat un mare număr de strofe, care au sporit acuitatea politică și au adaptat cîntecul momentului istoric în care se înfiripau Cluburile socialiste la sate.

Cîntecul *Noi, țăranii* în versiunea socialistă, uneori fragmentară, a fost prezent aproape în toți anii de luptă socialistă și comunistă pînă la eliberare. Adaptat și readaptat diverselor momente de luptă, el și-a îndeplinit permanent funcția sa revoluționară. Dăm mai jos cîteva versuri dintr-o variantă minierească, aparținînd muncitorilor de la fosta mină „Praga", aflată între Petroșani și Petrila. (Denumirea îi fusese dată de patronii cehi ai minei).

„Noi minerii de la „Praga",
Vai de noi ce am ajuns ;
Nici pîine de-aceea-amară,
Nici pîine n-avem de-ajuns"[27].

În anii ilegalității, cîntecul *Noi, țăranii* s-a răspîndit și peste hotare, preluat din mișcarea socialistă românească. În volumul lui N. Kaufman, *Pesni na bălgarskoto rabotnicesko dvijenie, 1891—1944*[28], am găsit două variante melodice ale cîntecului nostru, cu texte bulgărești, adaptate unor situații similare locale.

După 23 August 1944, s-a publicat în colecția *Din cîntecele luptătorilor pentru libertate,* vol. I, într-o prelucrare corală, cu șase strofe, dintre care a șasea reprezintă o nouă și ultimă adaptare la momentul politic de atunci :

„Așa am cîntat de veacuri,
Dar acum se schimbă tot ;
Muncitorii și țăranii
Luptă astăzi cot la cot" !

Astfel, *Noi, țăranii* se dovedește a fi un cîntec care aproape un veac a slujit luptelor progresiste pentru dreptate socială și națională ale poporului român *.

* Textul de față constituie unul din capitolele lucrării *Cîntecul muncitoresc revoluționar* realizat de Eugenia Cernea în cadrul Colecției naționale de Folclor editată de Institutul de cercetări etnologice și dialectologice.

27 Arhiva de folclor a I.C.E.D., Inf. Iosif Cotoț, 65 ani, Petroșani, culeg E. Cernea, Petroșani, 1960

28 Acad. bulgară de știință, Inst, de muzică, Sofia, 1959, p. 210—211

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

CENACLURI

Cenaclul de luni 2 februarie a fost consacrat operei *Orfeu* de Gheorghe Dumitrescu. O săptămînă mai tîrziu, secția simfonică a propus patru noi lucrări : *Nocturne*, pentru soprană și orchestră, de Sabin Pautza, pe versuri de poeți japonezi ; *Movemur et sumus* de Iancu Dumitrescu ; *Simfonia I „Armonii simple"* de Corneliu Dan Georgescu și *Combinații în cercuri* de Octavian Nemescu. În cadrul discuțiilor care au avut loc după audierea acestor lucrări a fost apreciată alcătuirea programului — interesant și datorită alăturării unor personalități care, prin tehnicile abordate și concepția componistică, contribuie la formarea unei imagini cît mai concludente asupra peisajului actual al muzicii românești.

Noi lucrări la birourile de secție

Muzică simfonică și de cameră

Mircea Chiriac — *Ars poetica*, 5 lieduri pentru tenor și orchestră pe versuri de Eminescu, Blaga, Bacovia, Minulescu și Topîrceanu ; Czako Adam — *Epitaf*, omagiu lui Enescu ; Fred Popovici — *Melos I* pentru violină solo ; Elise Popovici — *Poem pentru trombon și pian Joc* pentru trompetă și pian, *Burlească*, pentru fagot și pian și *Temă cu variațiuni* pentru cvartet de coarde ; Mihai Damian — *Passacaglia pentru pian ;* Adrian Iorgulescu — *Ipostaze II* pentru clarinet, orchestră de coarde și percuție ; Șerban Nichifor — *Canto di speranza, cvintet ;* Doru Popovici — *Improvizații lirice ;* Doina Nemțeanu Rotaru — *Policromie* pentru cvartet de coarde ; Vlad Opran — *Invocații I* pentru orchestră de cameră ; Costin Cazaban — *Intersecții studiate*, coral și evaziune pentru clarinet, vioară, violă și violoncel.

Muzică de fanfară

Lucrări dedicate aniversării a **60** *de ani de la făurirea Partidului Comunist Român : Canalul Dunăre — Marea Neagră*, poem simfonic de Savel Horceag ; *Patria-n sărbătoare* de Ion Chioreanu ; *Odă partidului* de Aurel Popa ; *Suita nr. 7* de Dumitru Răuță ; *Sub mîndre flamuri tricolore* — marș — de Ion Pelearcă.

Operetă

Florin Comișel — *Drumu-i lung, povestea-i scurtă*, poveste muzicală pe teme din folclor.

Primè audiții de lucrări simfonice

Ștefan Niculescu — *Simfonia a II-a, Opus dacicus* (Filarmonica din Timișoara)
Pascal Bentoiu — *Simfonia* V (Filarmonica din Tg. Mureș)
Sergiu Sarchizov — *Concert pentru vioară și orchestră* (Filarmonica din Satu-Mare)
Ulpiu Vlad — *Drumuri în lumină* (Filarmonica de Stat din Ploiești)

Prime audiții camerale

Dan Timiș — *Ostinato* pentru pian
Irina Hasnaș — *Cvintet pentru suflători*
Adrian Iorgulescu — *Memento* pentru soprană, percuție și bandă
Cristian Misievici — *Fresce II* pentru vioară
Valentin Petculescu — *Peisaje* pentru flaut, cello și pian
Czako Adam — *Cvartet de coarde nr. 2*
Șerban Nichifor — *Signalis* pentru cvintet de alămuri
Sorin Vulcu — *Cvartet de coarde nr. 2 „Neume"*
Petru Stoianov — *Proporții II* pentru clarinet și bandă
Nina Cassian — *Vivarium* pentru cvintet vocal și cvintet de suflători

Materiale de orchestră intrate în biblioteca de difuzare

Aurel Popa — *Odă partidului*, poem simfonic ;
Adrian Iorgulescu — *Moșii* pentru soliști, cor și orchestră ;
Ulpiu Vlad — *Drumuri în lumină*
Ludovic Feldman — *Piesă de concert* pentru orchestră
Ionel Perlea — *Adagio simfonic*
Ștefan Niculescu — *Simfonia a II-a „Opus dacicus"*
Dan Constantinescu — *Simfonia pentru 32 de voci*
Doru Popovici — *Pastorale oltenești* pentru orchestră de coarde și timpan ; *Omagiu lui Sadoveanu* pentru cello și orchestră de coarde ;
Grigore Nica — *Cantata „Pace"* pentru cor de copii și formație instrumentală

Însemnări despre creaţia lui Tudor Ciortea*)

Pascal Bentoiu

Îmi revine deosebit de plăcuta îndatorire de a comenta în această seară audiţia consacrată muzicii maestrului Tudor Ciortea şi a încerca — în limitele timpului disponibil şi puterilor mele — o portretizare ; poate chiar — pînă la urmă — o caracterizare, incompletă desigur, însă pornită din afecţiune şi preţuire, din interes real şi curiozitate vie. Un interes şi o curiozitate pe care compozitorul Ciortea le deşteaptă indubitabil în ascultătorul atent, şi care — pentru mine cel puţin — sînt încă departe de a fi satisfăcute. Căci Tudor Ciortea nu se livrează uşor. Pare simplu şi direct, dar la o cercetare mai amănunţită dezvăluie complexităţi neaşteptate şi straturi suprapuse de semnificaţii.

Să nu anticipăm însă.

O atare încercare de portret pleacă de obicei de la fraze ca : „a început studiul pianului la cinci ani şi jumătate", sau „s-a născut într-o familie de intelectuali", ş.a.m.d. Întîmplător, sau ne-întîmplător, lucrurile stau astfel şi în cazul nostru. Compozitorul s-a născut într-adevăr într-o familie de intelectuali şi a început studiul pianului la cinci ani şi jumătate. Dar nu asta este important, ci cu totul altceva : faptul că — deşi precoce în manifestarea aptitudinilor şi deşi făcînd studii muzicale superioare la vîrsta obişnuită în asemenea cazuri — Tudor Ciortea devine şi poate fi considerat compozitor profesionist cam în jurul vîrstei de 42—43 ani. Poate că nu exagerez prea mult dacă afirm că actul său de naştere pe acest tărîm îl constituie Menţiunea I la Premiul George Enescu, obţinută în 1946 pentru o *Sonată pentru vioară şi pian* publicată un an mai tîrziu în Editura Fundaţiilor.

Dar pînă atunci ? Ei bine, pînă atunci Tudor Ciortea a ascultat, cercetat şi asimilat multă muzică, a făcut înalte studii comerciale şi de drept, a călătorit, a iubit, s-a căsătorit, a meditat, a cunoscut oameni, locuri şi obiceiuri, a fost funcţionar la stat (căci pe vremea aceea se trăia mai greu din muzică), a citit multă literatură şi multă filosofie. A adunat — cu alte cuvinte — un imens capitol de impresii şi informaţii şi a aşteptat să i se maturizeze, încet şi sigur, vocaţia sa fundamentală. Ne aflăm, cred, în faţa unui caz unic între muzicienii din ţara noastră (Ludovic Feldman a plecat şi el tîrziu la drum, dar pînă atunci fusese instrumentist profesionist ; efectua deci o mutaţie capitală, însă totuşi în cadrul aceleiaşi preocupări de bază). Revenind la maestrul sărbătorit astăzi, vom spune că vocaţia sa de compozitor s-a precizat firesc în perimetrul unei vocaţii mai largi şi care a fost dintotdeauna prezentă şi vizibilă : cea poetică. Mi se pare că Tudor Ciortea trebuie socotit un poet : un poet al vieţii, al artei, al prieteniei, al filosofiei, şi — pentru că mijloacele tehnice i-au stat finalmente la dispoziţie — un poet al muzicii. Într-adevăr, în muzică unul e filosof, altul e dramaturg, un al treilea e constructor, un altul încă este pictor — de fresce sau de miniaturi. Ei bine, Ciortea este poet. Nu pentru că a scris multă muzică pornind de la versurile unor scriitori apreciaţi de d-sa, ci pentru că starea sa psihică fundamentală este cea poetică : *vibraţie artistică diferenţiată la tot ce-l înconjoară şi răspunsul spontan în forme specifice, non-conflictuale.*

Aş dori să amănunţesc puţin perioada de formare şi acumulare : studii secundare la Braşov, cu Gheorghe Dima profesor de muzică, la liceul Şaguna. Apoi trei ani la liceul german „Honterus", în orbita muzicală a lui Rudolf Lassel, eminent organist şi compozitor. Tînărul Ciortea l-a ascultat de nenumărate ori pe Lassel la orga Bisericii Negre, şi — cînd era cazul — trăgea registrele. Desigur aceste timpurii impresii vor fi determinante pentru compunerea *Cîntecului de seară* şi a *Partitelor* pentru orgă de mai tîrziu. — Sporadice contacte a avut şi cu Paul Richter. — În continuare, conservatorul din Cluj, unde în paralel termina şi liceul. Pian cu Ilie Sibianu şi — în particular — armonie cu Johannes Schuler, dirijor pe vremea aceea la Opera din Cluj. Şi tot în acel oraş absolvea în 1924 Academia de Înalte Studii Comerciale, înfiinţată şi condusă pînă în anul 1929 — în calitate de rector — de către însuşi tatăl compozitorului, profesorul Aurel Ciortea. Este evident că vocaţia muzical-poetică a tînărului Tudor se ciocnea de viziunea mai austeră şi mai pragmatică a părintelui său. Urmînd dorinţele acestuia şi avînd posibilitatea de a beneficia de o bursă, proaspătul absolvent de la Cluj se avîntă în lungul şi incertul drum al Occidentului, pe care l-au parcurs atîţia şi atîţia intelectuali şi artişti români. Întîi pentru a se înscrie la „École supérieure de commerce" din Anvers, în Belgia. Şcoală repede abandonată în favoarea mult mai larg deschisei şi luminatei „Facultăţi de drept" din Bruxelles, secţia socio-economică, al cărei diplomat tînărul român devine în 1926. Dar pentru că demonul muzical era neliniştit şi-şi cerea şi el drepturile, iată că-l vedem pe junele student economisind din puţinii

* *Text prezentat cu prilejul cenaclului omagial din decembrie 1980.*

bani pe care i-o fi avut și luînd lecții de contrapunct cu Joseph Jongen, directorul conservatorului. Pe pianina Gaveau închiriată descifra muzică, iar pe hîrtia liniată așternea unele compoziții pe care cînd și cînd îndrăznea să le arate chiar și lui Jongen. Între altele, o *Sonată nostalgică.*

Însă aci nu erau decît începuturile. Decisivă pentru muzicianul Ciortea a fost plecarea sa la Paris, unde timp de alți doi ani nu s-a mai lipit de nici o facultate socio-economică, juridică ori comercială, ci a studiat numai muzică : contrapunct cu Maurice Imbert, la „École normale de musique", compoziție cu Paul Dukas și analize muzicale cu Nadia Boulanger. Acești prestigioși profesori i-au dat în fine ceea ce și-ar fi putut dori : o introducere sistematică în tainele compoziției. De luminile dobîndite în acea vreme și-a adus aminte mai tîrziu — cu folos — muzicologul Ciortea. Și tot acolo, la clasa lui Paul Dukas, a răsunat prima oară și *Jocul țigănesc,* numit pentru circumstanță *Musique croisée,* din cauza tehnicii pianistice speciale.

Reîntors în țară, mai absolvă o școală și anume Conservatorul din București (în 1931), avîndu-l ca profesor la compoziție și contrapunct pe Ion Nonna Otescu, iar cu Constantin Brăiloiu pătrunzînd în tainele folclorului.

Deceniul care urmează e marcat de lupta cu existența și pentru existență, de obligațiile serviciului fără legătură cu muzica, de quasi-imposibilitatea de a urma o chemare atît de clar auzită pînă atunci. Un singur intermezzo notabil : împreună cu tînăra sa soție, care obținuse la rîndul ei o bursă de studii la Berlin, un sejur de aproape un an de zile în capitala Germaniei. Impenitentul student care a fost Tudor Ciortea se mai înscrise o dată, ca audient, la cursurile lui Nikolaï Hartmann de la facultatea de filosofie. Și deși la timpul acela pecinginea nazistă era în plină expansiune, încă nu toate mediile universitare fuseseră atacate și anihilate. La Berlin, în afară de marele estetician și metafizician ale cărui cursuri le urma tînărul român, mai puteau fi auziți un Martin Heidegger, un Karl Jaspers... Și ce făcea Ciortea ? Pregătea și ținea, în limba germană, o comunicare despre gîndirea lui Lucian Blaga, care din 1931 pînă în 1937 publicase bună parte a operei sale filosofice, și anume lucrările ce compun „Trilogia cunoașterii" și „Trilogia culturii".

Re-apropierea decisivă a lui Tudor Ciortea de muzică și de preocupările specifice acesteia s-a făcut datorită în parte și transferării sale la secția de muzică a Ministerului Artelor din acea vreme, aceasta grație lui Nonna Otescu și mai ales lui Constantin Brăiloiu. Revenit „între ai săi" — cum s-ar spune —, Tudor Ciortea reia cu mai multă insistență preocupările componistice : lieduri pe versuri de Blaga, Dumitru Ciurezu și Vasile Voiculescu, un *Preludiu pentru pian,* și în curînd o *Sonată pentru violoncel,* ca și acea *Sonată pentru vioară și pian* care i-a adus actul definitiv inserării în tagma compozitorilor.

Trecerea de la secția culturală a „Ministerului afacerilor străine" (de unde urma să fie comprimat în 1948 „din motive de economie bugetară") n-a fost decît un episod fără mare importanță. O singură cotitură decisivă îl mai aștepta pe compozitor : numirea sa ca profesor la Conservatorul din București în 1949, întîi la clasele de armonie, apoi din 1950 ca titular al nou înființatului curs de forme muzicale. De aici înainte, dincolo de funcții și titluri, dincolo de onoruri și decorații, existența lui Tudor Ciortea se confundă cu șirul tot mai abundent al lucrărilor sale și cu strădania de zi cu zi la catedră.

O larg desfășurată experiență de viață, o neobosită curiozitate intelectuală, o intensă și originală capacitate afectivă, o interesantă confruntare cu gîndirea muzicală și muzicologică a maeștrilor întîlniți în anii îndelungați ai studiilor, *toate* s-au adunat într-o zestre de cunoaștere și simțire care va permite îndelung umblatului și în fine așezatului artist să culeagă roadele. Evident, nu fără efort ; nu în chip de rentă venită oarecum, ci mai curînd în felul agricultorului care — pe pămîntul ce și-l cunoaște ca al lui — investește o cantitate obligată de muncă pentru fiecare plantă care va crește. Muncă și totodată risc. Producția artistică și mai ales valoarea ei nu se obțin niciodată fără un anume risc, acela al avîntării în necunoscut, al experimentării soluțiilor non-conformiste. Acest lucru Tudor Ciortea l-a înțeles. Tocmai de aceea este atît de întins drumul stilistic de la primul quartet la al patrulea și de la *Suita din Maramureș* a anului 1949 la *Variațiunile pe o temă de colind* și la *Quintetul de alămuri.* Din acest moment intru cumva pe firul amintirilor proprii și retrăiesc plăcuta surpriză a înnoirii pe care o constatam în Biroul Secției simfonice mai de fiecare dată cînd maestrul prezenta — cu cîtă modestie ! — o nouă lucrare.

Audiția pe care v-o propunem va fi în mod necesar foarte fragmentară. Producția compozitorului conține foarte multe titluri (în jur de șaptezeci cunoscute de noi) ; ea vădește o foarte marcată preponderență a muzicii de cameră, deși — trebuie subliniat — pe măsură ce înaintăm în timp operele care implică și orchestra apar tot mai des. Totuși, delimitările nu sunt stricte. Plecînd de la muzica pentru pian (instrumentul preferat al autorului), făcînd apoi pasul decisiv către muzică pentru pian și... altceva (violină, violoncel, trompetă, clarinet, voce sau flaut), ne înălțăm aproape pe nesimțite la formațiile de trei (voce, pian, flaut, sau două soprane și pian, sau tenor, bariton și pian, ș.a.m.d.), apoi la formațiile de patru (quartete de coarde — patru la număr pînă acum, piese pentru soprană, bariton, flaut și violoncel), la formațiile de cinci (quintet

pentru alămuri, quintet pentru coarde, pian și clarinet, piese pentru trei soprane, violoncel și pian), la formațiile de șase, șapte, opt (binecunoscutul octet *Din isprăvile lui Păcală*). Madrigalele pentru quartet vocal și cîteva instrumente nu lipsesc nici ele. Orchestra de cameră nu e departe ; în mod firesc ea își asociază un instrument solist, pian sau clarinet. Quartetul de coarde, pe de altă parte generează forma concertului pentru orchestră de coarde.

Vreau să arăt, prin sublinierea acestor preferințe privind corpul sonor, linia molcomă a peisajului componistic în creația lui Tudor Ciortea ; o linie vălurită, fără asperități, fără creste ascuțite și fără adîncuri întunecoase ; peisaj cald, primitor, cu vegetație bogată, cu apusuri blînde și zori trandafirii, cu tălăngi în depărtări — pe înserat, cu ecouri de clopote și broancă. Peisaj sătesc, peisaj cîmpenesc, cînd și cînd pur mioritic ; furtunile sunt undeva departe, sus la munte ; zăvoaiele și luncile se află totdeauna aproape, ospitaliere, prietenoase, mișunînd de milioane de gîze. Întregul trăiește într-un detaliu, mii de detalii compun întregul.

Înfrățirea genurilor, osmoza formațiilor și nu rareori a formelor stau mărturie pentru natura non-conflictuală a simțirii compozitorului și a demersului său artistic. Pentru a da totuși o idee cît mai completă asupra teritoriului destul de vast al acestei creații, am căutat să alcătuiesc audiția în baza unor mostre cît mai diferite între ele. Și pentru că vorbăria referentului tinde să se lungească, propun să atacăm prima spicuire muzicală. E vorba despre preludiul și fuga din *Concertul pentru orchestră de coarde* (datînd din 1958). Se vor remarca fără îndoială bazele modale ale discursului muzical, notabila măiestrie contrapunctică, fuziunea perfectă între datele categoriale ale neo-barocului pe de o parte și ale folclorului sublimat pe de alta. Lectura polifonică vădește o certă dezinvoltură, subiectul apare cînd direct, cînd inversat, el parcurge un traseu modulatoriu în zonele subdominante, pentru a reveni într-o secțiune conclusivă, în augmentare. Ca pentru a marca sfîrșitul periplului său, el renunță — pentru prima oară — la sixta dorică, asimilîndu-se (prin adoptarea sixtei minore) răspunsului, și aducînd — pe această cale — sentimentul sfîrșitului necesar. Mijlocul e subtil și totodată eficace.

Ex. muzical nr. 1 : Preludiu și fugă din *Concertul pentru orchestră de coarde*

După acest nobil fronton care — tocmai din cauza aerului său ușor protocolar și oarecum impersonal — nu ne livrează decît în mai redusă măsură compozitorul, să-l căutăm pe Tudor Ciortea pe tărîmuri mai intime. Și anume, să pătrundem direct într-unul din acele mici ansambluri care-i sunt atît de caracteristice : cîteva voci, cîteva instrumente. În cîntecele de gheișe (3 miniaturi pe versurile unor poeți japonezi anonimi, compoziția datînd din 1964) găsim trei soprane, un violoncel și un pian. Maxima delicatețe a imaginilor rezultată din finețea trăsăturilor și din discreția cromatică, așează aceste piese la nivelul celor mai grațioase peisaje semnate de un Hiroshige. Tudor Ciortea a vibrat profund la solicitările poeziei românești clasice și moderne ; ceea ce însă nu l-a împiedicat să găsească accente extrem de convingătoare (și specifice) și cînd a transpus în muzică textele unor Li-Tai-Pe, Garcia Lorca sau Reiner Maria Rilke. Cred că și această polivalență a compozitorului prin raport la poezia unor culturi atît de diferite trebuie înscrisă între semnele non-conflictualității și ale bunăvoinței nedesmințite față de lume. Calitatea muzicii va răzbate, sper, și prin micile imperfecțiuni de execuție și captare ale unei versiuni documentare.

Ex. muzical nr. 2 : Trei cîntece de gheișe

Ajungem acum la o operă pe care cel ce vă vorbește o consideră capitală pentru creația compozitorului. E vorba despre *Isprăvile lui Păcală*, octet pentru suflători, coarde și pian (1961, rev. 1966, Premiul Academiei Române în 1963). Deși pînă la acea dată autor a cîtorva sonate și a două quartete (cel de al 2-lea distins cu Premiul de Stat pe 1955) ,deși autor al *Quintetului cu pian*, al *Concertului pentru coarde* și al *Passacagliei și Toccatei* pentru orchestră mare (una din puținele incursiuni ale autorului pe tărîmul corpului simfonic complet), deși autor a vreo 30 de piese vocale (în majoritate lieduri — unele foarte cunoscute ca de pildă cele pe versuri de Eminescu sau de Li-Tai-Pe), suntem — cred — în drept să socotim că cel mai autentic Tudor Ciortea se revelează abia odată cu octetul *Păcală*. Aci se etalează, neconfundabil, toate calitățile și caracteristicile care compun fizionomia unică a compozitorului Ciortea. *Care* sunt aceste caracteristici vom încerca să surprindem la sfîrșitul audiției. Pînă atunci, și doar cu referire la Păcală, următoarele trebuincioase lămuriri : am ales două din cele cinci părți și anume prima și ultima ; îmi pare rău pentru fiecare din cele pe care timpul îngrădit m-a obligat să le omit. Referitor la temă, citez de pe coperta discului : „Păcală, erou al snoavelor populare, este tipul năstrușnic în care spiritul românesc își dezvăluie deplin umorul. Specialitatea lui Păcală este să respecte forma, litera unui angajament, dar să-i denatureze complet conținutul, spiritul, prin acțiuni de o fantezie derutantă, împotriva cărora nu există alt recurs decît indignarea sau rîsul nestăpînit, enorm. Corespondent al lui Eulenspiegel și al lui Nastratin Hogea, Păcală este eroul popular care prin istețimea sa învinge viclenia, despotismul, forța brută."

Prima mișcare („Păcală argat la popa") este izvorîtă din forma sonată, cele două grupări tematice caracterizînd respectiv personajele. Deosebit de hazoasă este tema popii, o temă unsuroasă, aș zice, intonată de oboi și violă. Dezvoltarea are aerul unei conversații în doi peri între personaje. Repriza pare ascunsă, topită în zigzagurile dezvoltării. În sensul strict al cuvîntului ea nici nu există, forma primei mișcări sugerînd astfel de la început caracterul puțin șui al întregului.

Trecem, în audiția noastră, peste trei savuroase mișcări, spre a ne opri la final : *introducere lentă* („Ședea Păcală trist sub paltin") și *allegro* („Strechea oilor"), o expoziție de fugă cu două subiecte simultane, urmată de trei variațiuni, din care ultima prezintă și reperele unui „stretto" de fugă.

Aș dori să atrag atenția auditoriului asupra caracterului dansant al acestei muzici. El nu a fost urmărit ca atare ci rezultă din natura gesturilor muzicale : periodicitate ritmică (oarecum pe schema brîurilor ardelenești), frecvente opriri interioare cu funcție de trambulină pentru mai departe, mare importanță conferită contratimpului. Limbajul modal, pe de altă parte, este și el perfect axat pe liniile caracteristice ale jocurilor românești, atît din Ardeal cît și din Cîmpia Dunării.

Exemplul nr 3 : Octetul „Păcală"

a) „Păcală argat la popa"
b) „Ședea Păcală trist sub paltin"
„Povestea cu strechea".

Cred că, într-adevăr, în *Păcală* compozitorul a exprimat pentru întîia oară partea cea mai adîncă a personalității sale. Nu însă și pentru ultima oară.

Ciclul vocal care urmează va avea dificila sarcină de a sta, în audiția noastră, drept unică mărturie asupra deosebit de înzestratului compozitor de lieduri care este Tudor Ciortea. Dacă n-am ales *decît* cele patru miniaturi ce vor fi auzite, am făcut-o tocmai spre a *nu* insista asupra acestui aspect, atît de adesea adus în discuție, comentat, subliniat. Știm cu toții că Tudor Ciortea este un mare compozitor de lieduri, însă dorim să arătăm aci bună parte din celelalte aspecte, cel puțin tot atît de importante. Comentariul ciclului *Culorile,* pe versuri de Adrian Maniu, nu-l voi întreprinde eu. Voi lăsa pe altcineva să ne spună despre ce este vorba.

Exemplul nr. 4 : Ciclul vocal „Culorile"

(înregistrare documentară din cenaclul Uniunii compozitorilor care a avut loc la 18 mai 1970 ; comentariul ce precede îl face însuși compozitorul)

Nu putea lipsi din acest florilegiu un moment de muzică pur pianistică. N-am ales pentru aceasta nici una dintre cele trei sonate, nici *Sonatina,* nici cele 6 schițe intitulate *De-ale copiilor* (1969), și nici vreuna din piesele izolate care punctează la intervale diverse creația compozitorului. Ci am ales cele *Patru cîntece din Maramureș.* Ele sunt probabil cele mai cunoscute piese ale autorului ; ceea ce nu le știrbește în vreun fel calitatea. Consider acest ciclu o adevărată capodoperă, comparabilă — valoric, nu stilistic — cu momente alese ale creației bartókiene. Expresie profundă a personalității autorului, dar totodată expresie sublimată a sensibiltății unui întreg popor, *Cîntecele maramureșene* oferă cea mai adecvată idee asupra tratării pianistice, așa cum o înțelege Tudor Ciortea, situat fără îndoială în linia tradiției enesciene pe acest tărîm. Compozitorul se identifică cu instrumentul său preferat, și putem afirma că rareori se constată potrivire mai armonioasă între — pe de o parte — fondul emoțional și — pe de alta — mijloacele tehnice puse în acțiune. Vom asculta (iarăși din preocuparea de a nu lungi prea mult audiția) doar piesele I, III și IV, intitulate respectiv : *Colind, Bocet, Joc bărbătesc.*

Exemplul nr. 5 : Cîntece maramureșene
părțile I, III și IV

Anul 1969 a fost deosebit de fructuos în creația compozitorului Ciortea. El a înregistrat terminarea nu numai a celor *Patru cîntece maramureșene,* dar și a celor 6 schițe *De-ale copiilor* pentru pian solo, și a ciclului vocal *Culorile* ascultat mai înainte, și a *Baladei fiului pierdut* pe versuri de Lucian Blaga, pentru trei soprane, clarinet, violoncel și harpă, superb madrigal pe care regret că nu-l putem prinde în audiția de astăzi. Însă ceea ce-mi pare considerabil mai important, anul 1969 aduce și terminarea uneia din cele mai suculente lucrări de mai ample dimensiuni : *Variațiunile pe o temă de colind,* pentru pian și orchestră. În nomenclator orchestra este mare, totuși tratarea se vădește a fi în majoritatea timpului camerală. Nuanțe discrete, punctări spirituale, aproape punctualism din cînd în cînd. Tratare pianistică de mare varietate și fantezie. Evident rafinamentul armonic, cu preferință marcată pentru acorduri de quarte și deci pentru septime. Aș spune că Tudor Ciortea gîndește în tetracorduri ; intervalul limitelor tetracordului, quarta — și etajarea ei, care dă septima — îi sunt la fel de firești cum îi sunt limbajului armoniei clasice terța și quinta. Este un modalism profund simțit și trăit, *nu* constituit intelectual și nici măcar asimilat prin frecventarea insistentă a artei populare. Compozitorul *nu* se situează în tipologia bine cunoscută a artistului folclorist, sau produs al contactului îndelungat cu folclorul ; ci el

își produce — din interior, am putea spune, și făcînd parcă apel la o memorie infraconștientă — propriul său tip, de indiscutabilă originalitate, dar care regăsește spontan unele din caracteristicile fundamentale ale artei populare ce vine din fundul veacurilor. Și este interesant de observat cum mariajul cel mai reușit între baza folclorică și datele tipologice ale compozitorului se petrece cînd el asociază actului său creator folclorul din straturile cele mai vechi : de preferință Maramureșul, iar din acesta melodia rituală : colindul, bocetul.

Variațiunile pentru pian și orchestră mai prezintă o particularitate : tema nu este expusă la început, ci constituită pe parcurs și apare abia în finalul lucrării. Vom asculta variațiunea a 5-a (în memoria lui Sabin Drăgoi), apoi variațiunile de la 6 pînă la 10. Între ultima și finalul propriu-zis (cel ce cuprinde tema) se află intercalată o destul de întinsă cadență a solistului. Mi-aș permite să atrag atenția ascultătorilor asupra variațiunii a 7-a, delicat pastel nu fără oarecare relație cu atmosfera din *Oiseaux exotiques* de Messiaen, ca și asupra frumoasei gradații a finalului. Ceea ce vom auzi reprezintă aproximativ jumătate din lucrare, care în întregime durează cca 13 minute.

Ex. 6 : Variațiuni pentru pian și orchestră
(Variațiunile 5—10)

Ajuns la acest punct al evoluției sale, compozitorul s-ar fi putut declara eventual satisfăcut de rezultatele excepționale obținute, caz în care tentația unei încetiniri a activității ar fi urmat fără greș. Dar *nu* a fost așa. Realizările și succesul l-au îmboldit parcă pe Tudor Ciortea să augmenteze și mai mult — la 66 de ani ! — efortul de invenție și înnoire. Va fi contribuit la aceasta și contactul binefăcător de zi cu zi cu studenții săi, vor fi avut o parte din vină și preocupările și investigațiile de tot felul ale colegilor mai tineri din biroul secției simfonice : fapt este că maestrul Ciortea s-a dovedit în continuare un căutător de noi sonorități, de noi scheme de construcție, de noi modalități de punere în pagină. Prin cvartetele 3 și 4 a înfăptuit o pătrundere personală pe tărîmul atonalității ; în *Variațiunile pe tema unui marș al junilor brașoveni* a experimentat sonoritățile instrumentelor vechi : Blockflöte, viola da gamba, clavecin ; în cantata de cameră *Din imnele Transilvaniei* pe versuri de Ioan Alexandru a îmbinat stilul madrigalesc cu cel monumental ; în *Quintetul pentru alămuri* a explorat cu mult succes posibilitățile unei formații deosebit de dificile, recurgînd la artficii contrapunctice ca inversări, recurențe, imitații de tot felul ; prin muzica vocală a urmărit acordarea cu sensibilitatea unor poeți marcanți ai contemporaneității românești : Marin Sorescu și Nichita Stănescu.

Am ales, pentru ilustrarea acestei continue mișcări de înnoire, *Quintetul pentru pian, coarde și clarinet*, scris în 1972 pentru formația Musica Nova, lucrare în care ascultătorul va găsi un nou Tudor Ciortea, sau poate — mai bine spus — pe același Tudor Ciortea sub o nouă fațetă. Micul nostru concert cuprinde primele două părți ale lucrării : întîi o meditație de mare noblețe, nu fără înrudire cu atmosfera momentelor lente ale ultimului Enescu. Mici gesturi și impulsuri care te poartă, cînd și cînd, spre *Quartetul cu pian nr. 2* sau spre *Simfonia de cameră ;* poate există și ceva din concizia webberniană pe alocuri. După care urmează, ca parte secundă, un insolit moment solistic al clarinetului, pornit de la gesturi jucăușe, aproape de grotesc uneori și realizînd pe parcursul mișcării o apropiere de sfera cîntecului lung, extins către final parcă pînă la dimensiuni cosmice. Este un remarcabil moment componistic, cu atît mai valoros cu cît restrîns — voluntar — la cele mai simple mijloace (și, ca să fim completi, admirabil servit în versiunea de pe disc de clarinetistul Ștefan Korody). Finalul care urmează, deși măiestrit lucrat, nu aduce — credem — același grad de înnoire a expresiei. De altfel audiția de azi se limitează la primele două mișcări.

Ex. 7 : Quintetul cu clarinet
(primele 2 părți)

S-ar mai putea vorbi încă mult și s-ar putea exemplifica încă mai mult din întinsa creație a maestrului Ciortea. Aș dori să încheiem totuși șirul audiției de astăzi cu o lucrare la care — personal — țin foarte mult și voi explica de ce. Este vorba despre *Concertul pentru clarinet și orchestră*, datînd din 1974. Țin mult la această partitură deoarece îmi pare a fi o partitură de sinteză a personalității compozitorului, o compoziție de maximă suculență în care trăsăturile sale dintotdeauna apar sub cea mai favorabilă lumină. Interesant este raportul solist-orchestră : o perfectă încadrare a clarinetului solist în conversația generală a grupului, în așa fel încît — pentru cine nu stă cu partitura în mînă — unele intervenții rămîn aproape neidentificabile : vin ele de la solist, ori vin de la vreunul din instrumentele înrudite, aflătoare în orchestră ? Aparent aceasta e o critică. Mai bine zis, *ar fi* o critică în optica altei estetici. Aici însă e doar o caracteristică și ea mărturisește — încă o dată — pentru ceea ce numeam natura non-conflictuală a sensibilității artistului. Căci instrumentul nostru solist nu-și pierde cîtuși de puțin individualitatea. El nu devine instrument *obligat*, ci doar acceptă în jurul său mai multe voci cu drepturi — în principiu — egale ; ceva mai mult, se complace vizibil în tovărășia lor, discută cu ei, le răspunde, le cedează politicos locul dacă e necesar. Este aici mai mult decît o particularitate estetică : e aproape o profesiune de credință, și pentru sinceritatea

absolută a acestei profesiuni de credință iubesc mult această partitură.

Din nou regret că limitele timpului nu-mi îngăduie să ofer lucrarea integrală ; doresc totuși să fac auzite părțile a 2-a și a 3-a intitulate respectiv „Cîntec lung" și „Rondo final". Înregistrarea e cea de la prima audiție, deci captarea nu este totdeauna dintre cele mai fericite. Dar bravura și fantezia interpretului (Aurelian Octav Popa) depășesc inconvenientele tehnice ale înregistrării.

Ex. 8 : Concert pentru clarinet și orchestră
(părțile II și III)

Iată-ne deci ajunși la capătul acestei audiții. Și, cum anunțam încă de la început, voi încerca sublinierea unor caracteristici generale ale compozitorului Tudor Ciortea. Nu-mi propun cîtuși de puțin o sistematizare. Ci, mai degrabă, voi enunța, oarecum la voia întîmplării, cîteva observații globale pe care mi le-a sugerat contactul mai prelungit cu muzica compozitorului.

Aș începe cu o constatare : mai întotdeauna mișcările rapide ale muzicii maestrului par o *vizualizare* a jocului popular, mai exact a jocului ardelenesc : brîie, învîrtite, feciorești, țarini. Precizez : nu este vorba de o prelucrare a motivelor sau a mișcărilor, ci de găsirea unor corespondențe muzicale, care la nivelul structurii au multe lucruri în comun cu jocul, așa cum îl vedem sau cum îl trăim. Procesul este într-o oarecare măsură conștient, dar socot că în bună parte el se petrece dincolo de voința ori de intenția compozitorului. El se petrece *ca și cum* impulsuri de joc, ancestral imprimate în celula nervoasă, se traduc spontan în alt material și anume în corpul sonor ales ad-hoc și în specificitatea gîndirii muzicale. Dar unele caracteristici fundamentale sunt comune : sensul mișcării, tipul de opriri și de porniri din loc, marea importanță acordată contratimpilor și anacruzelor, tipul de celule ritmice, care seamănă — cel puțin din cîte cunosc — mai mult cu ritmica pașilor de dans decît cu cea a melodiilor propriu-zise, sau feluritelor formule de acompaniament. Cele două șiruri de evenimente (coregrafice și muzicale) sunt departe de a se confunda, în realitatea aparițiilor folclorice.

Aș continua apoi cu o altă remarcă privitoare la *armonia* muzicii maestrului. Lăsînd deoparte zonele de voită mobilitate, de manifestă prefacere, și căutînd a surprinde armonia acolo unde e ea mai relaxată, vom observa instalarea discursului muzical pe lungi suprafețe ne-modulatorii, așezarea într-o albie armonică avînd o fundamentală certă și eventual o posibilitate de pendulare pe relativă. Pluri-modalismul acceptat oferă mai mult decît cele șapte sunete uzuale ale modului, oricare ar fi acesta. Practic, compozitorul dispune de totalul cromatic, însă faptul interesant este că pe asemenea zone funcția modulatorie quasi—dispare și este înlocuită cu ornamentația. Multe pagini de Tudor Ciortea seamănă cu scoarțe frumos înflorate, în care amănuntul e imprevizibil, dar întregul oferă calmul ne-dramatic al obiectului construit pentru evidenta plăcere a simțurilor.

Vreau să spun prin aceasta că Tudor Ciortea nu trăiește — de obicei — ceea ce s-ar putea numi „neliniștea fundamentalelor" sau „mobilitatea centrilor de referință", ci — dimpotrivă — întreaga sa armonie oferă ascultătorului o anumită specie de liniște, chiar și cînd înglobează agregate foarte disonante.

Referitor la *constituirea melodică*, cred că trebuie subliniată aproape constanta scurtime a motivelor. Melodia poate fi lungă (eventual „cîntec lung"), dar motivele care o alcătuiesc sunt mai totdeauna scurte, aproape incisive și quasi-autonome, nu rareori despărțite între ele prin respirații sau chiar mici pauze. Rezultă o impresie cu totul specială provocată de alcătuirea pluricelulară a întregului, căci întregul se edifică incontestabil, ca și cum ar exista o continuitate melodică în înțelesul obișnuit. Cred că noțiunea muzicală cea mai depărtată de practica creatoare a lui Tudor Ciortea este cea wagneriană de „melodie infinită". Iar în cadrul acestor alcătuiri melodice pluri-celulare este limpede că ornamentația ca atare va juca un rol deosebit de important. Aceeași particularitate va comanda și tipul special de orchestrație pe care-l afecționează compozitorul : cel în care pagina de muzică se compune din multe detalii dispuse armonios, repartizate diverselor instrumente, la diverse înălțimi, imprevizibil și totuși însumîndu-se într-o viziune limpede și calmă asupra lumii.

Revenind la ideea ornamentației, țin să subliniez frecvența cu totul neobișnuită a trilurilor în lucrările compozitorului. Este ca și cum acesta, nesatisfăcut de travaliul ornamental efectuat la nivelul liniilor, simte adesea nevoia de a împodobi însăși substanța sonoră, înseși sunetele izolate, dîndu-le o vibrație coloristică mult intensificată.

O altă caracteristică ce se desprinde din compozițiile maestrului, firească după cele deja semnalate pînă aci, se vădește a fi creativitatea pe planul formei. Nu de puține ori schemele formale tradiționale apar mixate, altoite una pe trunchiul celeilalte, în general atrase *din* rigiditatea lor către conceptul mult mai maleabil al variațiunilor. Tipic din acest punct de vedere este finalul octetului *Păcală*, cu expoziția sa de fugă bi-cefală, continuată cu variațiuni și încheiat pe strettă.

Cele arătate pînă aici nu vor nici pe departe (încă o dată subliniez) să epuizeze trăsăturile stilistice ale muzicii compozitorului. Un asemenea proiect ar necesita altceva decît o conferință-audiție-medalion ca cea de acum ; ar necesita un studiu mult mai întins, care să se ocupe aprofundat de toate partiturile com-

pozitorului, pentru că într-un fel sau altul fiecare din aceste partituri are cîte ceva care prezintă un cert interes. Sunt conştient, de pildă, că am nedreptăţit astăzi muzica vocală a maestrului, sau că n-am acordat atenţia cuvenită compoziţiilor de tinereţe şi nici celor foarte recente. Am căutat însă să evit înşiruirile seci de titluri şi date, sistematizările pripite şi pedanteria de orice fel, şi am traversat întinderea acestei creaţii aşa cum în grădinile japoneze se păşeşte uneori pe cîteva dale mai proeminente.

Şi probabil că spaţiul acordat pînă acum exclusiv *compozitorului* Ciortea va înghesui inevitabil consideraţiile la care au dreptul lucrările muzicologului. Căci d-sa este un muzicolog autentic şi temeinic, *nu* unul ieşit din momentele mai puţin ocupate ale creatorului de muzică. Cine nu-şi aminteşte de studiul său fundamental asupra celei de a 3-a *Sonate* pentru violină şi pian a lui Enescu ? Nu ştiu să fi fost depăşit de un sfert de veac încoace. Ca să nu mai vorbim despre frumoasa d-sale carte închinată quartetelor lui Beethoven. Poate că, în calitate de titular al catedrei de forme muzicale de la conservator, dînsul era cumva obligat să o scrie. Poate făcea parte chiar din îndatoririle de serviciu. Însă nimeni nu l-a silit să o scrie şi bună. Căci este cazul unui pasionat, al unui entuziast, care în plus îşi recunoaşte perfect subiectul şi oferă nu rareori şi vederi originale asupra unor teme ale muzicii. Dacă ar fi să mă transform pentru o clipă în avocat al diavolului, i-aş reproşa poate maestrului unele forţări ale stabilirii filiaţiei tematice, din cînd în cînd. Nu voi insista aci. Rămîne să dezbatem cîndva între patru ochi aceste eterne probleme, sau poate vom lua drept arbitru pe marele cunoscător al genului, pe Wilhelm Berger. Şi nu m-ar mira ca acesta să-i dea dreptate maestrului Ciortea.

N-aş vrea să închei scurtele cuvinte referitoare la lucrările muzicologice fără a remarca excelentul stil literar, economia şi logica expunerilor, savoarea neaoşismelor care apar cînd nu te aştepţi : violoncelul „băsmuieşte", violina întîia „se prăvale" în adînc, un conduct armonic revine „la vatra tonală", nişte triole sunt „sfătoase", două măsuri din *Sonata a 3-a* sunt „tălăngite", o quartă mărită „zbîrnîie a cimpoi", o sincopă este „îmbrîncită". Şi aşa mai departe. Rolul acestor mici pete de culoare este nepreţuit în menţinerea constantă a interesului pe parcursul unor expuneri ori discuţii nu de puţine ori aride. Oricum, lucrările muzicologului vin să confirme — dacă mai era nevoie — că ne aflăm în faţa unui compozitor care gîndeşte intens şi care gîndeşte proaspăt asupra fenomenului muzical.

Nu cunosc exact şirul distincţiilor, titlurilor, funcţiilor maestrului Ciortea. Ele sunt desule şi se găsesc prin lexicoane. Ceea ce cred însă a cunoaşte mai bine este *omul*, pe care am avut prilejul să-l întîlnesc şi să-l văd în ultimii douăzeci şi ceva de ani de un număr de ori care nu poate fi departe de cifra una mie, în imensa majoritate a cazurilor la lucrările biroului secţiei simfonice pe care d-sa le-a şi condus timp de cinci ani, cu multă înţelepciune şi o cantitate corespunzătoare de tact. Şi — Domnul ştie ! — era nevoie de tact în acele vremi de mai aspră confruntare între feluritele tendinţe ale muzicii. Atmosfera pe care maestrul Ciortea se pricepea să o creeze şi să o menţină în cursul lucrărilor atît de pasionante şi de pasionate ale biroului rămîne ca una din cele mai preţioase amintiri ale celui ce vă vorbeşte.

Iar discuţiile erau atît de aprinse şi — aş zice — atît de pertinente şi de originale, încît rareori ele luau sfîrşit odată cu scurgerea celor aproximativ trei ore ale şedinţelor. Mai totdeauna, în jurul maestrului Ciortea, un grup restrîns (din care rareori lipseau Theodor Grigoriu, Tiberiu Olah, Wilhelm Berger, Anatol Vieru sau Dumitru Capoianu) îşi purta în voie paşii pe Calea Victoriei în jos, apoi la stînga pe C.A. Rosetti pînă la Casa Universitarilor unde aproape miercure de miercure, în jurul unor vrăbioare mai tari ori mai fragede, după cum ne era norocul, se constituia un cenaclu de cea mai aleasă calitate, în care muzica ocupa firește primul loc, dar de unde nu lipseau nici poezia, nici filosofia, nici artele văzului şi ale mişcării, nici clipele de voioasă destindere. Vinul casei consumat în cantităţi cu totul rezonabile, îl achita de obicei, pentru toată lumea, maestrul. Vorbele de spirit se încrucişau ca lamele floretelor, vederile mai adînci şi chiar momente de fericită sinteză nu erau deloc lucru neobişnuit ; micile înţepături nu lipseau nici ele, repede uitate însă şi cufundate în fluxul de adevărată colegialitate şi — îndrăznesc să afirm — prietenie. Am priceput mai tîrziu că acele nepreţuite seri n-ar fi fost posibile fără prezenţa activă şi totodată catalizatoare, totdeauna plină de bunăvoinţă şi de moderaţie, a maestrului Ciortea.

Pentru atîtea opere şi clipe de aleasă noblețe spirituală pe care ni le-a dăruit, pentru înţelepciunea revărsată, pentru politeţea şi afabilitatea arătate tuturor, pentru un anume stil al existenţei în lume pe care ni l-a sugerat şi ni-l sugerează în continuare, fie-mi îngăduit ca — în numele nostru, al tuturor celor ce ne-am adunat să-l sărbătorim în astă seară, să-i mulţumim cu recunoştinţă maestrului Tudor Ciortea şi să-i urez, atît dînsului cît şi soţiei sale, Vera Ciortea, viaţă lungă, sănătate şi — pe mai departe — realizări tot atît de frumoase.

100 DE ANI DE LA NAȘTEREA LUI BÉLA BARTÓK

Zeno Vancea

La 25 martie a.c. s-au împlinit 100 de ani de la nașterea lui Béla Bartók, unul dintre cei mai mari compozitori a secolului XX, dată care se comemorează nu numai în țara prietenă, R.P. Ungară, dar și în alte numeroase țări ale lumii. Spre deosebire de reprezentanții postromantismului, Bartók considera muzica nu numai drept mijloc de confesie, mijloc de a exprima propria sa viață emoțională, dar pătruns, la fel ca și George Enescu, de cele mai nobile concepții umaniste, el a pus arta sa în serviciul înfrățirii dintre oameni, a colaborării pașnice între popoare. Încă la începutul carierei de compozitor, el afirma că ar fi fericit dacă prin creația sa ar putea să facă o bucurie semenilor săi, contribuind la înfrumusețarea vieții lor, iar mai tîrziu a dat dovadă și mai concludentă a crezului său cu privire la funcția socială și politică a artei sunetelor. Într-o scrisoare adresată muzicologului Octavian Beu spune : „Ideea mea conducătoare de cînd mi-am aflat adevăratul drum de compozitor este înfrățirea între popoare, în ciuda neînțelegerilor și războaielor care au loc din cînd în cînd ; această idee caut să o servesc prin creația mea și de aceea nu mă feresc de nici o influență provenind din muzica populară, slovacă, română, arabă, sau oricare altă sursă, cu condiția ca sursa să fie proaspătă, pură și autentică". Din această idee s-a născut și *Cantata Profana*, compusă pe textul tradus în limba maghiară a variantelor unei colinde românești, notate de Bartók între altele și în comuna Ursiu de Sus (jud. Mureș), lucrare care după intențiile compozitorului urma să fie prima parte a unui ciclu de patru Cantate, constituind un simbol al înfrățirii popoarelor dunărene. Acest crez și-a pus pecetea pe întreaga sa activitate creatoare, avînd un rol însemnat în evoluția stilistică a muzicii sale. După părerea lui Bartók muzica trebuie să aibă o funcție socială, și în legătură cu un text sau o acțiune dramatică să constituie un instrument de luptă împotriva inegalităților și nedreptăților sociale. A fost animat în anii debutului său componistic de dorința de a elibera muzica cultă maghiară de influența depersonalizatoare a romantismului german, el s-a inspirat din muzica lăutărească, considerată în mod eronat drept adevărata muzică populară. Din această perioadă datează *Rapsodia pentru pian și orchestră* și poemul simfonic *Kosuth*. Descoperind apoi muzica autentic țărănească împreună cu Kodály Zoltan, cealaltă mare personalitate a muzicii moderne maghiare, Bartók a cules la început numai muzica populară maghiară, apoi din motive științifice și-a lărgit treptat aria de culegere a muzicii populare a naționalităților din fosta monarhie austro-ungară, continuîndu-și apoi cercetările în Serbia, Bulgaria și Turcia, îmbogățindu-și apoi cunoștințele în domeniul folclorului și printre laponi și indienii din America de Nord.

Marele muzician a cules și publicat peste 2 000 de melodii populare românești, între care unele le-a prelucrat cu deosebită măiestrie, mai multe colinde și dansuri, care, publicate de către Universal Edition din Viena, au devenit cunoscute în lumea întreagă.

Relațiile lui Bartók cu țara noastră și cu muzicienii români datează cu multe decenii în urmă. Primul cu care a luat contact a fost Dumitru Kiriac care, apreciind în mod deosebit culegerea de muzică românească din Bihor a lui Bartók, a contribuit la tipărirea ei în 1913 de către Academia Română. O prietenie strînsă l-a legat și de Ion Bușiția din Beiuș și de folcloristul Ion Bîrlea, care l-a însoțit adeseori pe Bartók în drumurile sale de culegere a melodiilor populare românești din Maramureș. Aceste melodii au apărut în 1933 la Mün-

chen, publicate de Casa *Drei Masken Verlag*. Cele peste 2 000 de melodii populare românești, sistematizate de Bartók în America, puțin timp înainte de moartea sa, au apărut în 3 volume în Olanda, la Casa de Editură Martinus Nijhoff din Haga.

O îndelungată și rodnică colaborare a existat între Bartók și Constantin Brăiloiu. [1]) După moartea lui Bartók savantul folclorist român de reputație mondială a avut sarcina de a pregăti spre publicare culegerea de muzică populară românească întocmită de Bartók în America (menționată în cele de mai sus), dar această sarcină nu a putut fi dusă la bun sfîrșit din cauza morții lui Brăiloiu.

În luna octombrie 1924, Bartók a fost invitat de George Enescu la București, pentru a prezida concursul anual de compoziție pentru „Premiul Enescu". Cu același prilej el a fost ales membru activ al Societății compozitorilor români. În ziua de 20 octombrie a aceluiași an, Societatea Compozitorilor a organizat un concert în cinstea lui Bartók, al cărui program a fost alcătuit numai din lucrări ale compozitorului ungar. În afară de Cvartetul nr. 1 (executat de C-tin Nottara, George Enacovici, Theodor Popovici și Gheorghe Cocea) programul a mai cuprins *Sonata pentru vioară și pian nr. 2* interpretată de George Enescu și compozitorul la pian, cîteva piese de pian executate de Bartók, și colindele cîntate la pian de Muza Germani-Ciomac. În ciuda tensiunii politice care a existat, după primul război mondial, între cele două țări, presa capitalei a salutat cu multă căldură prezența în București a compozitorului. Citățm dintr-un articol semnat sub inițialele N.C. [2]) următoarele : „Béla Bartók ne-a cuprins de mult ca și fiul Sălajului Andrei Ady. Pentru relațiile între popoare adevărații artiști sînt ca albinele, din flori pe care distanțele le despart, ei culeg polenul sufletesc în același fagure al umanității. E calea cunoașterii și a înfrățirii întru frumos". Într-o foaie volantă care a fost oferită publicului cu ocazia primului concert simfonic organizat la București de către Societatea compozitorilor români la data de 7 decembrie 1924, se pot citi următoarele : „Societatea a dovedit pin concertul extraordinar dat în cinstea lui Béla Bartók că ține să mulțumească, fără a ține socoteală de prejudecăți, acelora care au binemeritat de la muzica românească". [3])

În 1934, la invitația Societății compozitorilor români, Bartók a ținut o conferință la București, în care a vorbit de rolul muzicii populare în creația cultă, afirmînd că cunoașterea ei l-a ajutat să se elibereze de tirania sistemului major-minor pietrificat, structura modal arhaică a muzicii populare, particularitățile ei ritmice oferind posibilitatea unei reale îmbogățiri a limbajului muzical, contribuind la reînnoirea stilului post-romantic, care a ajuns la o hipertrofică dezvoltare armonică. În conferința sa, Bartók afirma că melodiile populare constituie adeseori nestemate muzicale în ceea ce privește forța lor expresivă, simplitatea lor și economia de mijloace prin care cu un minimum de mijloace se exprimă un maximum de intensitate emoțională. Într-o schiță autobiografică [4]) Bartók spune următoarele : „Cunoașterea muzicii populare a fost de aceea de atît de mare importanță pentru mine, fiindcă mi-a oferit posibilitatea de a mă elibera de constrîngerile sistemului major-minor care a dominat pînă acum în muzică. Partea covîrșitoare și chiar cea mai valoroasă a melodiilor culese este bazată pe modurile vechi bisericești și cele arhaice grecești sau cele pentatonice și mai vechi, abundînd în formulele ritmice cele mai libere și cele mai variate atît în execuție *rubato* cît și cea *giusto*. S-a dovedit că aceste moduri care au ieșit din uzul muzicii culte apusene nu au pierdut nimic din viabilitatea lor. Folosirea lor a permis și crearea unor noi combinații armonice și a contribuit la eliberarea muzicii de sistemul împietrit al gamelor majore și minore și în ultima instanță la posibilitatea folosirii celor 12 semitonuri ale gamei cromatice".

Într-o vreme cînd muzica occidentală începuse să devină tot mai abstractă, Bartók a intuit calea reînnoirii muzicii culte europene cu ajutorul muzicii arhaice populare. În același articol el spunea următoarele [5]) : „Exagerările postromantismului încep să devină de nesuferit ; unii compozitori simt că pe acest drum nu se poate merge mai departe și nu există altă soluție decît împotrivirea față de secolul XIX. În această atitudine de împotrivire față de muzica secolului al XIX-lea, muzica populară, mai precis acea parte a ei cunoscută sub denumirea de muzică autentic țărănească a constituit un stimulent și un ajutor de neprețuit. Ea este pe cît de perfectă, pe atît de variată. Pe lîngă faptul că este complet lipsită de sentimentalism și de orice ornament inutil, ea este de o uimitoare forță expresivă. Nici nu poate să fie imaginat un punct de plecare mai potrivit pentru o renaștere a muzicii și pentru compozitorul cult nu poate exista un dascăl mai bun decît această categorie a muzicii populare".

Însușindu-și particularitățile melodico-ritmice ale muzicilor populare studiate de el, Bartók a inventat temele a mai multor lucrări ale sale în spiritul acestor muzici populare ; pe

---

[1]) Scrisorile lui C. Brăiloiu către Bartók, aflate în arhiva Academiei ungare din Budapesta au fost publicate și comentate de Francisc Laszlo (Editura Kriterion).

[2], [3]) Francisc Laszlo „Béla Bartók, Studii și mărturii".

[4]) Apărută în 1931 în revista *Uj Ldök*.

[5]) reprodus în traducere românească în Culegerea de studii ale lui Béla Bartók publicată la ESPLA în anul 1956.

lîngă melodii în caracterul folclorului maghiar el a creat şi altele în spiritul muzicii populare româneşti, slovace, bulgare etc., iar în mai multe din lucrările sale, într-o organică îmbinare, sînt folosite intonaţii din diverse idiomuri folclorice. Este cert că cunoaşterea muzicii populare a fost de o deosebită importanţă pentru Bartók, oferindu-i posibilitatea de a se emancipa de influenţa muzicii occidentale şi de a-şi forma un stil personal. Ar fi însă cu totul greşit de a-l considera pe Bartók un compozitor pur folclorist, exprimîndu-se într-un limbaj alcătuit numai din elementele diferitelor muzici populare. Din necesităţi expresive el a integrat în stilul său în mod organic elemente ale muzicii universale din timpul său. La aceasta se referă C-tin Brăiloiu, într-un studiu apărut în *Histoire de la musique* (Ed. Gallimard, Paris 1963, pag. 669), arătînd că : „La început promotor hotărît al unei şcoli naţionale maghiare pe care împreună cu Kodály a creat-o în mod real, el a terminat prin abandonarea tacită a programului său. Lucrările care constituie gloria sa nu mai sînt expresia voinţei de a da Ungariei, prin mijlocul cînteculuí său ţărănesc, o muzică simfonică maghiară, formînd un compartiment aparte, bine delimitat al muzicii universale, ci din contra, el a urmărit reînnoirea ei prin încorporarea unor principii active, extrase din toate muzicile populare pe care le-a cunoscut, neavînd o preferinţă pentru una sau alta dintre ele. Prin această nouă concepţie, el transcende naţionalul şi se plasează alături de aştrii occidentali şi nu în urma lor." În unele dintre lucrările sale ca de pildă în *Divertimento, Concertul pentru vioară, Concertul pentru orchestră, Suita de dansuri, Concertele 2 şi 3 pentru pian, Contraste pentru vioară, clarinet şi pian* etc. predomină temele cu caracter folcloric, mai mult sau mai puţin stilizate, în altele, ca de pildă în *Muzica pentru coarde şi percuţie, Sonata pentru 2 piane şi instrumente de percuţie* în majoritatea *Cvartetelor pentru coarde,* unele dintre părţile acestor lucrări sînt clădite pe teme cu iz folcloric, iar altele într-un stil ce, în lipsa unui termen mai potrivit, se poate caracteriza drept „universalist", dar cu caracteristici cu totul individuale. Este cert că chiar în cazul în care Bartók nu ar fi cunoscut muzica populară, el ar fi fost şi atunci cu totul original, făurindu-şi un mod personal de exprimare.

Pe lîngă originalitatea limbajului, valoarea creaţiei lui Bartók rezidă în primul rînd în excepţionala ei forţă expresivă.

În conţinutul emoţional al multor lucrări predomină sentimentul suferinţei, accentuat pe alocuri pînă la dramatism ; înclinat din fire spre pesimism acest sentiment a fost accentuat şi de nemulţumirile sale faţă de ordinea socială din timpul său, pe care Bartók o considera cu totul nedreaptă. Sentimentul durerii este caracteristic mai ales pentru lucrările sale compuse de pe la mijlocul celui de-al doilea deceniu al secolului nostru,expresia frămîntărilor care au zguduit lumea între cele două războaie mondiale şi care au contribuit ca tragismul muzicii sale să se adîncească din ce în ce mai mult şi ca spre sfîrşitul vieţii sale — mai ales în anii petrecuţi în America — muzica sa să capete sfîşietoare accente de deznădejde, aproape necunoscute în istoria muzicii. În creaţia sa există însă şi numeroase pagini luminoase ; din ele se desprinde adeseori sentimentul unei nebiruite forţe vitale, ca de pildă din finalul cunoscutului *Concert pentru orchestră.* Bartók a găsit accente cuceritoare şi pentru exprimarea bucuriei pe care un om sensibil le simte în contact cu frumuseţile naturii. Un exemplu deosebit de sugestiv îl reprezintă, printre altele, şi piesa pentru orchestră intitulată *Înflorire,* în care sînt redate sentimentele trezite de renaşterea în fiecare an a naturii. Cîteva din compoziţiile sale, ca de pildă *Dansul sătenilor* din *Suita I pentru orchestră,* sînt inspirate din viaţa ţăranilor. De o valoare excepţională sînt nu numai lucrările simfonice şi camerale dar şi cele două balete : *Prinţul cioplit în lemn* şi *Mandarinul miraculos,* precum şi opera *Castelul lui Barbă Albastră.*

Prin umanismul său, Bartók se înrudeşte cu George Enescu reprezentant ilustru al şcolilor naţionale moderne. Afirmînd că muzica trebuie să aibă „virtuţi consolatoare" şi că ea este menită „să aducă dragoste şi înfrăţire între cei pe care îi despart credinţa şi obiceiuri deosebite", Enescu dă glas acelorași gînduri şi sentimente care l-au însufleţit şi pe Bartók. Ambii compozitori au fost mari patrioţi, dar în acelaşi timp, prin arta lor au militat pentru înţelegere şi cooperare între popoare, traducînd în fapt ceea ce Enescu formulase atît de frumos cînd spunea că „artiştii lumii sînt apostoli ai păcii".

Cu prilejul centenarului, muzica lui Bartók va răsuna în multe din centrele noastre culturale, drept omagiu adus memoriei marelui compozitor ungur, prieten al românilor căruia ştim să-i mulţumim pentru faptele prin care „a binemeritat de la muzica românească".

Sociologia formelor vieţii muzicale

Paul Caravia

Dacă nu am fi socotiţi prezumţioşi am încerca să extindem sfera noţiunii de „formă a vieţii muzicale" pînă la simplele trăiri originare pe care le declanşau, evident încă nedisociat, atît perceperea intonaţiei vocabulelor (variaţiunile şi halo-ul sunetelor limbajului) cît şi ritmicităţile corpului asociate sunetelor din mediul proxim de viaţă. Confirmarea acestei presupuneri ar fi condiţionată de existenţa, încă de pe atunci a sociologului, adică a unei conştiinţe investigatoare capabilă să fi înregistrat inteligibil „identitatea" şi „legitimitatea" fenomenului respectiv şi pe care azi o numim o „stare" a muzicii (A. Moles).

Este totuşi necesar să distingem între *starea muzicalităţii,* a vocaţiei de a percepe şi trăi muzical lumea şi *starea muzicii* ca un anume fel de a exista al „muzicii" în viaţa oamenilor, ca dimensiune socială a impresiunilor muzicale.

Cu siguranţă că înainte ca omul să fi ascultat „muzica astrelor" (Pitagora) el a fost receptiv la „universul sonor" în mijlocul căruia trăia decelînd şi „organizînd viaţa zgomotelor" (J. Attali) sau mai exact, organizînd prin experienţe diferite, plăsmuirile universului sonor în *formele* multiple şi multiplicate ale vieţii propriu zise.

Interpretarea fenomenului muzical se complică însă, pe măsură ce, în cursul istoriei, între *faptul muzical trăit,* individual sau social, şi înţelegerea lui se interpun variate viziuni filosofice, religioase sau morale, estetice, istorice sau sociologice. Cu alte cuvinte, conştiinţa investigatoare receptează această realitate muzicală prin intermediul culturii timpului, a experienţei istorice.

Pe de altă parte, descifrarea vieţii muzicale va fi şi mai exigentă cîtă vreme creşte complexitatea ei. Aceasta înseamnă că se înmulţesc şi se diversifică *instituţiile* muzicale în cadrul celor social-culturale, *raporturile* componentelor vieţii muzicale cu cele sociale, rolul *ideologiilor* în orientarea manifestărilor muzicale şi *apartenenţa* membrilor comunităţii muzicale la diferite alte tipuri de grupuri şi interese sociale, formele pe care le cunoaşte *receptarea valorilor* muzicale (a operelor sau producţiilor) şi *modalităţile de adjudecare* (mijloace economice, frecvenţă şi timp disponibil, educaţie) *formele reactivităţii sociale* faţă de evoluţia muzicii şi a stării muzicalităţii în raport cu dezvoltarea tehnologiei, a structurilor de sensibilitate, a spiritului practic-utilitar, etc. Se mai pot aminti printre aceste condiţionări sociale ale vieţii muzicale şi alte cîteva : rapiditatea şi *sensul schimbărilor* ce au loc în societate ; *gradul de dependenţă şi interacţiune* a vieţii muzicale cu celelalte structuri culturale care o preced sau cu care coexistă : *presiunea* factorilor economici şi tehnologici ; nivelul *sociabilizării* indus de fenomenul muzical ; *influenţa factorilor sociali,* politici şi ideologici asupra creaţiei muzicale şi asupra configurării vieţii muzicale ; *statutul social* al muzicii, al creatorilor şi al instituţiilor muzicale în diferite momente ale evoluţiei comunitare ; diferenţierile publicului muzical.

Acestea fiind spuse putem afirma că viaţa muzicală prinde consistenţă prin *coezivitatea* fenomenelor care o compun, prin *statornicirea* unor *habitusuri muzicale* ale oamenilor şi ale colectivităţilor (de vîrstă, de instrucţie, profesionale sau de venituri) şi mai ales prin unele *regularităţi de durată* cărora se supun aceste stări ale vieţii muzicale. Convenim să numim *forme ale vieţii muzicale* acele evenimente şi stări care îndeplinesc constrîngerile menţionate mai sus, a căror evoluţie este prezidată de „norme sociale" sau chiar „reguli" de instituire şi care implică mecanisme funcţionale relativ stabile şi specifice. De pildă, formele folclorice ale vieţii muzicale se definesc nu numai prin condiţia lor istorică (anterioare formelor culte) ci mai ales prin faptul că aparţin modalităţilor anonime şi orale de creare, de conservare şi de transmitere a producţiilor respective şi că sînt răspîndite, am zice tipice chiar, în comunităţile preurbane ale unei civilizaţii. Această formă a spiritualităţii implică unele constante ale fenomenului muzical, ale stării muzicale, care asigură menţinerea şi reproducerea ei în condiţii sociale apropiate, similare şi care îi conferă identitate culturală indubitabilă. O altă constantă a vieţii muzicale poate fi considerată, fără îndoială, *ceremonialitatea* dar modul particular în care se exprimă diferă de la o epocă la alta, de la o cultură la alta, de la o etnie la alta, de la unele tipuri de manifestare sau genuri muzicale la altele. Asemenea diferenţieri dau consistenţă şi specificitate socio-culturală vieţii muzicale.

Cu atît mai prezente, mai variate şi mai caracteristice vor deveni, pentru analiza sociologică, mecanismele descrise mai sus şi acţiunea lor într-o cultură urbană modernă, dominată de creaţia cultă muzicală şi de aşa zisele „industrii" culturale proprii secolului nostru (reproducerea industrială a înregistrărilor şi folosirea tehnologiilor electronice de comunicare). Ele vor influenţa structurile muzicalităţii şi instituirile vieţii muzicale care s-au impus în cursul ultimului secol din istoria culturală a Europei îndeosebi şi chiar a ţării noas-

tre. Discontinuitățile pe care analiza le constată nu sînt totale, radicale, deoarece viața muzicală a epocii actuale a preluat și revalorizat obișnuințe și comportamente, instituții și valori care aparțin perioadei postrenascentiste.

Fenomenul este explicabil prin aceea că „stările" vieții muzicale nu sînt date odată pentru totdeauna, ci sînt supuse mișcărilor istorice adică trecerii unor forme în altele și particularizării principalelor forme de viață muzicală contemporane în funcție de tradițiile și de specificul cultural și social al comunității în care se manifestă. Nu trebuie să înțelegem însă că operele muzicale și cu atît mai puțin formele muzicale reflectă direct viața socială și tendințele ei, așa cum erau înclinați să interpreteze unii ideologi. De exemplu, R. Sietz în monografia sa despre Henry Purcell (1955) consideră că descoperirea monodiei și generalizarea ei (împotriva absolutismului contrapunctic din jurul anului 1600) este un reflex al despotismului politic elisabetan ; „Mozart și Bach reflectă, pentru Jaques Attali, mai bine și înaintea oricărei teorii politice din secolul al XIX-lea, visul de armonie al burgheziei". Consecvent cu acest principiu : muzica — profeția schimbărilor sociale, Attali afirmă că „fiecare schimbare socială majoră a fost precedată de o mutație esențială în codurile muzicii" ; Theodor Adorno pentru care sociologia artei ar însemna hegeliana descifrare socială a operelor de artă, opera lui R. Wagner ar fi reflectat forța și violența imperialismului unei clase care nu dorește altceva decît expansiunea. Sînt poziții teoretice pe cît de discutabile pe atît de tributare unui sociologism subiectivist.

Sîntem înclinați să credem că determinarea socială se manifestă, prin mecanismele interacțiunilor dintre oameni și grupuri, la nivelul instituțiilor — nucleul social al vieții muzicale — în care coacționează personalitatea creatoare cu normele, trebuințele și interesele culturale și muzicale ale comunității. Este lesne de înțeles că în cîmpul personalității creatoare au loc procese profunde în care este sintetizată experiența trăirilor artistic-muzicale cu influențele modelului cultural al societății transmis prin învățare.

Corealitatea instituirilor vieții muzicale — în raport cu cele sociale — și complexificarea acestora au impus spiritului investigator al sfîrșitului de secol XIX, și mai cu seamă celui postbelic, adoptarea *demersului explicativ* riguros, inspirat de exigențele gîndirii științifice — precum măsurarea și verificabilitatea enunțurilor și a construcțiilor teoretice — năzuință pe care *sociologia culturii și a muzicii* o împlinește în parte [1]). Au impus de asemenea responsabilitatea traducerii acestui demers în decizii competent întemeiate, de organizare și conducere socială a vieții muzicale.

Nu este foarte greu să observăm că acest tip de demers epistemologic este folosit și în explicarea *morfologiilor muzicale*, atunci cînd muzicologul detectează și descrie varietatea modalităților în care se exprimă discursul muzical, modalități concepute ca structuri ale limbajului și ale semnificărilor estetice. Sociologul francez Jaques Attali are dreptate cînd afirmă că „Muzica este mai mult decît un obiect de studiu : este un mijloc de a percepe lumea" și în consecință el propune chiar o interpretare a societății prin „puterea" ce o poate exercita în societatea modernă. Noi credem că nu numai muzica, ci și celelalte valori majore ale culturii, neînțelegînd predilecția autorului citat de a subevalua, în polemica sa, ponderea „vizualului" în comparație cu evenimentul sonor.

Care sînt principalele componente ale vieții muzicale moderne ?

Într-un studiu mai vechi [2]) am încercat schițarea unei analize sistemice a culturii bazată pe o explicație informațională. Am folosit schema reinterpretată a lui Lasswel pentru a stabili, într-o viziune generalizată, sistemul de interacțiuni în fenomenele comunicării de masă.

Deoarece viața muzicală este cu siguranță un subsistem al vieții culturale și în ultimă instanță al vieții sociale — avînd un pronunțat caracter comunicațional — vom descrie componentele sociale ale vieții muzicale în acești termeni [3]).

Viața muzicală cuprinde astfel cel puțin trei nivele interrelaționate între ele și care, la rîndul lor, vor fi considerate ca interacționînd cu orînduirea socială specifică în care se manifestă.

1. Nivelul elaborării și producției de „opere" muzicale în care distingem :

a) creatori-artiști, compozitori și interpreți (aceștia din urmă fiind soliști sau formații și ansambluri) anonimi sau distinct înregistrați în memoria culturală, profesioniști sau amatori, care, prin experiența proprie de trăire a realității și de cunoaștere a ei, generează varietatea operelor muzicale în genuri diferite de la cîntecul psalmodic pînă la cele mai complexe creații instrumentale sau electro-acustice ;

---

[1]) A se vedea articolul nostru *Dimensiunile sociale ale vieții muzicale* în nr. 8/1980 al acestei reviste, p. 20—23 în care s-au schițat împrejurările istorice ale apariției sociologiei muzicii și aria preocupărilor ei.

[2]) *Cultura ca problemă informațională* în volumul „Psiho-sociologia culturii de masă" (sub redacția lui Tr. Herseni), București, Ed. Științifică, 1968, p. 253—285.

[3]) Trebuie să menționăm ca utilă folosirea concomitentă a sugestiilor pe care le cuprinde studiul lui Vladimir Karbusicky *L'interaction réalité — oeuvre d'art — societé* din : Revue internationale des Sciences sociales, UNESCO — nr. 4, 1968, p. 698—711 precum și cele ale lui Abraham Moles *Sociodinamica culturii*, Buc. Ed. Științifică, 1974.

b) operele propriu-zise, ca texte muzicale și opere-interpretate cu varietatea de stiluri ce le disting și le personalizează în cîmpul creației culturale a unei epoci sau a unei arii culturale ;

c) producătorii individuali sau colectivi care transpun operele muzicale în structuri de comunicare socială prin editarea partiturilor, discurilor și benzilor, prin literatura de specialitate (cărți, enciclopedii, ghiduri sau reviste) sau prin transmisii radiotelevizate și spectacole.

2. *Mediul instituțional (socio-cultural)*, reprezintă experiența unei comunități condensată în instituții, norme și alte mecanisme de filtraj și orientare a vieții muzicale și a contextului cultural în care aceasta se inserează :

a) instituții de reprezentare (Uniuni și sindicate profesionale) ;

b) instituții de orientare și coordonare a politicii și culturii muzicale, de finanțare și gestiune ;

c) critica de specialitate ;

d) instituții de difuzare a operelor și producțiilor muzicale, societăți muzicale și filarmonice, organisme de impresariat și reclamă, societăți de radio-televiziune, discoteci, biblioteci de specialitate, case editoriale și de înregistrări, case de cultură și cluburi, magazine de specialitate ;

e) organisme de educație și învățămînt muzical (de stat și școli populare) ;

f) instituții de cercetare științifică ;

g) structura de mentalitate și permeabilitate față de cultura muzicală determinată de nivelul urbanizării, omogenitate culturală, bugetele de timp și organizarea timpului liber, accesibilitate, conștiința tradițiilor artistice, înțelegerea social-politică a culturii muzicale, participarea de masă, structura modelelor culturale ș.a.

h) nivelul de dezvoltare a mijloacelor și echipamentelor tehnologice necesare prelucrării muzicale și difuzării în masă.

3. *Nivelul receptanței muzicale* distinge cîteva categorii de participanți la viața muzicală și anume :

a) indivizi-persoane ;

b) microgrupuri ;

c) categorii sociale, comunități etnice și relațiile interculturale ;

d) sistemul de referință axiologică și culturală pentru asimilarea culturii muzicale (criterii, selecție, internalizarea valorilor, motivații, modele de comportament).

Toate aceste componente ale vieții muzicale moderne intră în variate interacțiuni care configurează ceea ce numeam la început „formele" pe care le îmbracă viața muzicală a unei epoci, a unei țări, a unui oraș, a unor grupuri sociale sau profesionale (a muncitorilor, a studenților, etc.) și care diferențiază „publicurile" diferitelor genuri muzicale (publicul concertului simfonic, al muzicii de cameră, al operei, al muzicii ușoare, ș.a.) sau a diverselor instituții muzicale [4]). Viața muzicală tinde să se personalizeze dobîndind un stil propriu care și atestă identitatea culturală a formelor sale.

Aceste „forme" sînt, în ultimă analiză, generate de modul în care o societate înțelege să rezolve toate implicațiile psihologice, sociale și culturale pe care le ridică și le presupune fiecare dintre nivelele care compun viața muzicală a zilelor noastre sau a altor epoci. De pildă, statutul social al „trupelor de muzicanți" era, în concepția lui Aristotel, foarte scăzut („oamenii de jos") imagine care s-a „împămîntenit" pînă prin secolul al XVII-lea cînd aceștia erau considerați, fie de puterea laică fie și de cea religioasă, niște umili servitori (chiar cînd era vorba de Bach, Haydn, ș.a.). Cîtă diferență față de sugestiva reacție a lui Jaques Attali care vorbește de „puterea muzicii" și chiar de „Statul" muzical în care artiștii-muzicieni anticipează sensul schimbărilor și primenirilor sociale și culturale. Oricum trebuie să avem în vedere că nu toate componentele vieții muzicale descrise mai sus ori sistemele de relații dintre ele conțin același grad de implicare socială ceea ce face să se introducă nuanțări și restricții corespunzătoare și în politica vieții muzicale.

Asupra acestor probleme pe care le are de rezolvat societatea contemporană și în special societatea socialistă, cu privire la viața muzicală, vom reveni în articolele noastre viitoare.

---

4) Paul Caravia *La culture et le public*, în „Revue Roumaine", nr. 5, 1979, p. 104—115 ; P. Caravia și Marilena Lunca *Spectacolul de teatru și cinema în perspectiva sociologiei culturii*, în : Studii și cercetări de istoria artei (seria Teatru, muzică, cinematografie) Tom 24, 1977, p. 87—123 ; P. Caravia *Interesul pentru festivalurile de artă și spectacolele de masă*, în Astra, nr. 103, 1973, p. 10 ; idem, *Masificarea, un fenomen inevitabil*, în Astra, nr. 1, 1980, p. 14—15.

MEDALION EMIL LERESCU

De numele compozitorului Emil Lerescu se leagă pasiunea ce o acordă muzicii vocale, genului coral şi operei. În plus, de-a lungul anilor, este perfect sesizabilă, în cazul său, dorinţa de autoperfecţionare, pornind de la cîteva date caracteristice : primatul melodiei, spiritul eficient şi plastic al armoniei acompaniatoare, formele clare, izvorîte din realismul ce stă la baza concepţiei care le-a coordonat, precum şi accesibilitatea, dorinţa de comunicare directă cu foarte diversele pături de ascultători cărora li se adresează. La toate acestea, desigur că putem adăuga, astăzi, cînd compozitorul a împlinit vîrsta de 60 de ani, marea capacitate şi amplitudinea creaţiei, care, după cum am arătat, a îmbrăţişat atîtea genuri, înscriind partituri foarte diverse, de la mici coruri pentru formaţii de amatori pînă la madrigale dedicate Coralei Filarmonicii „George Enescu" şi care şi-au cîştigat apreciere şi popularitate.

Astfel stînd lucrurile, iniţiativa Uniunii compozitorilor şi a Filarmonicii „George Enescu" de a sărbători în comun pe compozitor într-un concert desfăşurat sub cupola Ateneului Român, este justificată, iar ţinuta interpretării, la care a participat un mănunchi din pleiada noastră de artişti de prim rang, de diferite vîrste, s-a caracterizat printr-o atracţiozitate de excepţie. A fost prezentat un număr mare de lieduri vibrînd într-o manieră personală, întîlnindu-se ici şi colo cu esenţe lăutăreşti, ascunzînd şi veritabile declaraţii, printre care şi „dorul de bucuriile amare care i-au adăpat sufletul". Rînd pe rînd, Emilia Petrescu, Adina Iurăşcu, Valentin Teodorian, George Lambrache şi Marcel Roşca au pus în lumină, inteligent şi cu distincţie, expresii ale acestor destăinuiri interiorizate, armonizate discret şi cu delicateţe.

În imediata vecinătate a cîntecelor s-au aflat şi cîteva partituri instrumentale prezentate impecabil de către Ilinca Dumitrescu, George Georgescu, Voicu Vasinca şi Iosif Ion Prunner, cu participarea artistului emerit Fory Etterle.

Parcă mai mult ca altădată, seara de la Ateneul Român m-a convins că, într-adevăr, marea dragoste a compozitorului sărbătorit este opera. Cu mijloace ale dramei muzicale clasice, intenţionînd caracterizarea cît mai deplină a personajelor şi situaţiilor, al căror filon liric, la fel ca şi în celelalte genuri abordate, este cel care spune primul cuvînt în privinţa valorii, înscris cu responsabilitate pe drumul preamăririi marilor fapte eroice ale poporului nostru, compozitorul, în operele **Ecaterina Teodoroiu** şi **Peneş Curcanul**, cu trăsături comune în ceea ce priveşte concepţia, se distinge prin sugestivitatea expresiei, rezultată, la rîndul ei, din caldul patriotism cu care sînt imaginate epoca, eroii, lupta etc. În mod surprinzător, am constatat marele interes conţinut de o nouă orientare pe care Emil Lerescu s-a angajat prin opera **D-ale carnavalului**, din care am ascultat cîteva fragmente, în primă audiţie. Tonul maliţios, comic este conjugat aici cu o vervă plină de viaţă, convingătoare permanent, devenind haina potrivită celebrei lucrări caragialiene.

În cu totul altă direcţie se situează cele „spuse" de compozitor prin opera **Steaua fără nume**, tempertura lirică a cunoscutei şi delicatei povestiri conţinînd, sub formă muzicală, un interes şi o înclinaţie sporită spre meditaţie. Cîntăreţii Mariana Stoica, Elvira Cîrje, Silvia Voinea, Florin Diaconescu, Dan Zancu, Adrian Ştefănescu şi Nicolae Andreescu, alături de alţii, s-au întrecut în a sublinia, cu inteligenţă şi cu multă participare, frumuseţea acestor partituri. De un real ajutor le-au fost, în realizarea lor, pianiştii Viorica Cojocaru-Lambrache şi Florin Rădulescu.

Ca o simfonie cu coruri, madrigalul **La marele fluviu al luminii**, prezentat în încheierea concertului omagial de către Corul Filarmonicii „George Enescu" dirijat de Vasile Pântea, un statornic colaborator al compozitorului, care i-a interpretat o serie de lucrări corale în primă audiţie, păstrîndu-le apoi în repertoriul său, conţinea marea dragoste pentru lucrurile spuse simplu, limpede şi care este o dovadă a maturităţii compozitorului, a experienţei dobîndite în urma lucrului migălos, pasionat.

Anton DOGARU

„TANNHÄUSER" LA OPERA ROMÂNĂ

În istoria Operei Române din Bucureşti, reprezentaţiile cu **Tannhäuser** de Richard Wagner se bucură de o oarecare tradiţie. Dacă facem abstracţie de prima montare din anul 1900 — într-o perioadă în care înfiinţarea unui teatru de operă bucureştean independent era încă un deziderat, au existat două serii de spectacole, prima în perioada 1929—1934, în regia lui José Arati şi sub conducerea muzicală alternativă a lui Ionel Perlea şi Alfred Alessandrescu, a doua între 1970 şi 1976, în direcţia de scenă a lui Jean Rînzescu şi sub bagheta lui Constantin Bugeanu.

Noua premieră se desfăşoară, în continuare, în concepţia regizorală semnată de Jean Rînzescu şi în scenografia lui Roland Laub, care au mai fost comentate în paginile revistei noastre [1]). Conducerea muzicală este însă, de această dată, încredinţată lui Cornel Trăilescu, a cărui prezenţă la pupitru însufleţeşte şi disciplinează întregul colectiv scenic şi orchestral, determinîndu-l să realizeze o interpretare de mare claritate a desenului polifonic şi armonic,

[1]) A se vedea **Tannhäuser** de Grigore Constantinescu, în Muzica nr. 1/1971.

de o deplină logică a frazării, de o remarcabilă bogăție a culorilor sonore. Corul, pregătit de Stelian Olariu, este — ca întotdeauna — de un înalt nivel interpretativ, stîrnind aplauze la scenă deschisă datorită virtuozității colective a ansamblului, muzicalității, sensibilității sau — după caz — forței expresive a tuturor compartimentelor sale.

Dintre interpreții montării anterioare care și-au reluat rolurile, Mariana Stoica (Elisabeth) se confirmă în continuare ca o veritabilă soprană wagneriană, cu glas amplu, penetrant, capabil să domine dezlănțuirile orchestrale, Eduard Tumageanian (Wolfram von Eschenbach) cucerește prin noblețea frazării, căldura lirismului și frumusețea glasului său baritonal, Nicolae Florei (Landgraful) realizează aceeași prezență statuară, adecvată rolului.

Un nume nou de tenor wagnerian se impune la această premieră : George Lambrache, căruia rolul titular i-a prilejuit demonstrația unei rezistențe vocale cu atît mai remarcabile, cu cît interpretarea sa a cunoscut momentul culminant în dramatica și dificila povestire a pelerinajului la Roma, care intervine tocmai în ultimul act al operei. Reprofilarea sa pentru acest gen de roluri implică însă o muncă asiduă de adaptare la tehnica specifică tipului vocal de „Heldentenor" (tenor eroic), deocamdată doar parțial însușită, după cum s-a putut observa mai cu seamă în cursul primelor două acte. O nouă interpretă și în rolul Venus, Rodica Mitrică-Bădîrcea, s-a vădit a fi o mezzo-soprană cu glas cultivat, cu acute pătrunzătoare, dar insuficient preocupată de claritatea dicțiunii. În alte roluri, Cornel Fînățeanu (Walter von der Vogelweide), Gerda Radler-Anca (Păstorul) și Dan Zancu (Biterolf) au adus contribuții de ținută, beneficiind de voci de calitate, de o evidentă știință a cîntului.

În ansamblu, un spectacol a cărui reintroducere pe afișele Operei Române merită a fi apreciată cu căldură, nu numai ca opțiune repertorială — alături de operele wagneriene **Olandezul zburător** și **Lohengrin**, ce figurează în planurile actuale de stagiune, ci și ca realizare artistică, cofirmînd înaltul potențial al diferitelor compartimente din care se compune colectivul primei noastre scene lirice.

Edgar ELIAN

PREMIERE LA FILARMONICĂ

La Filarmonica „George Enescu", în deschiderea unui concert simfonic săptămînal, lucrarea **Aulodie mioritică** de Iancu Dumitrescu (la clarinet solo Aurelian Octav Popa), sub conducerea dirijorală a lui Mihai Brediceanu. Piesa ne propune, în mare, o singură imagine sonoră, dar ea este intens trăită, cu participare, ceea ce denotă stăpînirea semnificației imanente. Cu alte cuvinte, Iancu Dumitrescu reface prompt imaginea internă preexistentă, auzită cu vioiciune de spirit și simț muzical, o controlează, se plasează în interiorul ei și o domină. Este aici un neo-impresionism cu bună adresă în registrație și timbru. **Aulodie mioritică** este o mare respirație a masei orchestrale, însoțind „doinirea" solistului. Cei doi protagoniști nu își schimbă locurile, unul în raport cu celălalt, dar comunică prin simpla lor suprapunere. Pe măsură ce trece timpul, gîndim muzica orchestrei ca proiecția în exterior a problematicii nespuse a solistului (ce expresivitate, ce retorică dezvoltă fluxul muzical condus de Aurelian Octav Popa). Tutti-ul este „natura" solistului devenită peisaj. Sub bagheta atentă și dăruită a lui Mihai Brediceanu, orchestra Filarmonicii a realizat o versiune rafinată și coerentă, în care contribuțiile individuale erau exact conștientizate.

Cîteva zile mai tîrziu, la sala Dalles, tot sub egida Filarmonicii, pianistul Bernhard Wambach din Republica Federală Germania relua, după o premieră restrînsă de acum vreo unsprezece ani, lucrarea lui Anatol Vieru **Nautilus.** Ca și în alte lucrări ale compozitorului, din acea perioadă, asociațiile sînt aici de o uimitoare prospețime, gîndindu-ne că Anatol Vieru a avut o perioadă suprarealistă, ceea ce în muzică este mai rar. Și, ca o constanță a stilului său, se simte că ceea ce se aude este numai o parte din procesul creator, intens meditat, pe care sonoritatea îl desemnează dar nu îl epuizează. Anatol Vieru ne obligă să ne imaginăm arcuri evolutive sugerate, să-l însoțim într-o aventură a închipuirii inedită, entuziast propulsată.

Pianistul Bernhard Wambach are o înclinație pentru muzica contemporană (în același recital, Karlheinz Stockhausen și Wolfgang Rihm) iar în muzica clasică, fără a fi ajutat de o pianistică deosebită (tușeu cam greoi și nediferențiat) alege lucrări simptomatice, desprinse din contemporaneitatea lor stilistică. Recitalul său a fost, prin soliditatea afișului și prin intelectualitatea prezentării, un punct de interes al stagiunii camerale.

Nu am reunit întîmplător cele două concerte. Amîndouă semnifică o anumită orientare repertorială care oxigenează prezența Filarmonicii în stagiunea bucureșteană. Dacă în domeniul cameral, ingeniozitatea și diversitatea programelor este constantă de mai multe sezoane (consultant artistic Suzana Zupperman) iată că și în stagiunea simfonică, prezența la alegerea titlurilor a doi compozitori de marcă — Theodor Drăgulescu și Dinu Petrescu, autoritatea și deschiderea maestrului Ion Voicu, directorul instituției, a adus o notă proaspătă. Au fost interpretați în ultimii doi ani Șerban Nichifor, Adrian Iorgulescu, Călin Ioachimescu, Iancu Dumitrescu, Liana Alexandra, Valentin Petculescu și, desigur, nu vom epuiza lista. Confruntarea cu un colectiv interpretativ de înaltă clasă este decisivă pentru un tînăr compozitor, care poate fi astfel consacrat.

Costin CAZABAN

PRIME AUDIȚII CAMERALE ROMÂNEȘTI

Concertul de prime audiții camerale românești, organizat în luna ianuarie de către Filarmonica „George Enescu" în colaborare cu Uniunea compozitorilor, a reunit trei lucrări de facturi diferite, ale unor compozitori ce sondează în mod diferit resursele expresive ale muzicii : Sorin Vulcu, Petru Stoianov și Nina Cassian. Linia urmată de muzica prezentată a vrut parcă să ilustreze drumul de la criptic spre accesibil, în sensul în care publicul (mai puțin specializat) poate adera subiectiv (obiectiv) la ideile vehiculate de muzică.

S-a pornit de la abstracțiunea **Cvartetului de coarde nr. 2** al compozitorului Sorin Vulcu, al cărui subtitlu — **Neume** — dezvăluie ideea unei celule de bază a construcției muzicale, desfășurată progresiv de-a lungul celor cinci părți. Din afara tematicului și tonalului, Sorin Vulcu caută parametrii muzicali în microstructuri constituite cu fantezie, în combinații sonore balansînd între rigid și diafan. Compozitorul se păstrează în acest cvartet într-o voită obiectivitate, abstractul muzical căpătînd contururi aproape palpabile în spațiu, în timp ce autorul se ferește de orice bănuială de sentimentalism. Neliniștea creatoare, căutarea soluțiilor pare a aparține instrumentelor, compozitorul doar asistînd la ea.

Rolul de a susține și a da sens muzicii sale a revenit Cvartetului **Serioso,** alcătuit din Radu Ungureanu (vioara I), Daniel Oprea (vioara II), Marius Ungureanu (violă) și Anca Vartolomei (violoncel). Unitatea de gîndire interpretativă a ansamblului și strădania descifrării coordonatelor stilistice ale lucrării lui Sorin Vulcu au contribuit la conturarea calităților incifrate ale cvartetului **Neume.** Aderînd la exprimarea mai clară, compozitorul Petru Stoianov a fost prezent cu piesa **Proporții II** pentru clarinet și bandă magnetică. Pe bandă este înregistrat un al doilea clarinet, care urmînd polifonic melopeea clarinetului inițial, ne sugerează ideea dialogului acestuia cu sine însuși. Atmosfera meditativă care se revarsă din aulodiile clarinetului și a dublului său pe bandă este întreținută de timbrajul modulat și variat al instrumentului și de arcurile melodice generoase. Lucrarea se ascultă cu interes, datorat sensibilei inspirații și măiestriei tratării dezvoltătoare a materialului sonor. Interpretarea dublă (pe bandă și direct în concert) a clarinetistului Florian Popa a știut să dozeze și să sincronizeze efectele dialogului imaginat de Petru Stoianov, pe coordonate proprii de pulsație și spațializare (Lucrarea a obținut, de altfel, și un premiu la Concursul de compoziție de la Ancona — Italia, în 1980).

Piesa de încheiere a concertului, deosebit de aplaudată de public pentru expresia sugestivă, plastică, atît a versurilor cît și a muzicii, a fost **Vivarium** sau **Scene din viața făpturilor** pentru 10 respirații (Cvintet vocal și cvintet de suflători), purtînd semnătura poetei și compozitoarei Nina Cassian. Făcînd din nou dovada talentului său poetic în miniaturile grotești sau lirice care alcătuiesc ciclul poeziilor, Nina Cassian își relevă și calitățile componistice, completînd, amplificînd imaginea poetică printr-un comentariu muzical elevat, spiritual, subtil ironic perfect dozat vocal și instrumental. Începînd și încheind cu o imagine de ansamblu **(Regnuri),** lucrarea mai cuprinde un dramatic **Sacrilegiu,** o dublă imagine simultan desfășurată și cu umor liric **(Luna și ariciul),** o inocență greoaie **(Ursul),** imaginea de vis a **Păsării Pi—u—i,** grotescul **Lebedei cu nas** și exoticul ratat al păsării **Kivi, Fabula** îngeruluibarză, oroarea **Omizii** și efemerul **Fluturelui,** lumea gălăgioasă a **Vrăbiilor,** reintegrate cuprinzătoarelor **Regnuri.** Fiecare imagine poetică este perfect structurată într-o miniatură vocal-instrumentală, cu intenție caricaturală, destinată fie sopranei, fie mezzosopranei, fie tenorului, baritonului sau basului, cu îngroșare subliniată de comentariul instrumentelor alese cu grija specificului în fiecare moment al lucrării. Astfel, vocea și instrumentul caracterizează un personaj fabulos sau fantezist imaginat și comentează cu sentimentele autoarei, probînd participarea sa puternic afectivă.

Interpretarea unei lucrări atît de sugestive și bogate în imagini sonore a revenit sopranei Emilia Petrescu, mezzosopranei Martha Kessler, tenorului Vladimir Popescu Deveselu, baritonului Bogdan Pancu, și basului Adrian Ștefănescu, care, cu inflexiuni vocale bine studiate, expresiv dozate și identificîndu-se cu stilul și gîndirea autoarei au reușit să redea, să transmită publicului caleidoscopul de umbre și lumini al **Vivarium**-ului. Alături de soliștii vocali, soliștii instrumentiști, căci prin meșteșug și interpretare fiecare din membrii Cvintetului de suflători **Concordia** este un solist, au punctat cu aplomb, sau cu discreție, într-o perfectă concordanță cu cvintetul vocal și mai ales cu lumea sonor-spiritualizată a autoarei. S-au remarcat la flaut Ioan Cațianis, la oboi Nicolae Vasile, la clarinet Florian Popa, la fagot Miltiade Nenoiu și la corn Apostol Nicolae. Bagheta care a omogenizat și condus întreg ansamblul la reușita interpretării a fost cunoscutul și apreciatul dirijor Paul Staicu.

Spectacolul de înaltă calitate oferit publicului (care l-a primit cu interes și participare călduroasă) se datorează atît compozitorilor Nina Cassian, Petru Stoianov și Sorin Vulcu, care au fost prezenți cu lucrări muzicale valoroase, precum și interpreților, care au știut să reliefeze cu arta și priceperea lor calitățile muzicii.

Mihaela MARINESCU

FORMAȚIA „ACUSTICA MOBILE"

În ultimii ani viața de concert bucureșteană a cunoscut apariția pregnantă a cîtorva ansambluri camerale avînd o formulă interpretativă originală. Adaptabile celor mai variate combinații instrumentale, avînd o componență mobilă, conformă cerințelor unui repertoriu foarte variat, aceste formații s-au

născut pare-se din dorința unor instrumentiști de valoare de a oferi publicului larg o imagine mai complexă asupra creației camerale, din toate timpurile pînă la primele audiții ale celor mai noi lucrări românești.

Stau foarte bine alături Bach, Mozart, Brahms, Stockhausen, Ștefan Niculescu, Anatol Vieru sau oricare nume din generația tînără de compozitori români, atunci cînd interpreții dovedesc o înaltă măiestrie în redarea unor sensuri profunde, majore, ascunse adesea în încifrarea partiturii.

Începuse, de ce să nu recunoaștem, să bîntuie o adiere călduță de monotonie, asupra stagiunilor camerale, structura lor fiind mai exclusivistă ca un club englezesc : „clasicii" cu publicul lor, un public care, de multe ori, lipsindu-i elementele de referință, evită concertele de muzică contemporană.

Ceea ce încearcă formații ca „Omnia", „Acustica Mobile" sau „Hyperion", este o binevenită „democratizare" dacă putem spune așa, a sălii de concert, prin abordarea unui repertoriu larg, în care muzica contemporană, și în special cea românească, își găsește locul și consecința firească în rîndul capodoperelor marilor epoci creatoare.

Sub acest aspect s-a înscris și ultimul concert dat la Radio de formația „Acustica Mobile" al cărei conducător artistic și animator entuziast este clarinetistul Ștefan Korody, laureat al unor prestigioase concursuri internaționale. Programul, cuprinzînd lucrări de Adam Czako, Henri Pousseur, Béla Bartók, Mozart, Brahms, a ilustrat dorința membrilor formației de a acoperi un registru stilistic variat, registru care a pus în valoare cu pregnanță virtuozitatea interpretărilor.

Am ascultat mai întîi lucrarea în primă audiție a compozitorului Adam Czako, lucrare intitulată **Omagiu lui George Enescu.**

Ștefan Korody, la clarinet, și ansamblul instrumental ce l-a însoțit, au evidențiat cu pregnanță atmosfera austeră, de reculegere evocatoare a acestei construcții muzicale inspirat realizate.

Cea de a doua premieră muzicală prezentă în program a fost lucrarea lui Henri Pousseur **Madrigal III** pentru clarinet, vioară, violoncel, marimbafon, vibrafon, percuție și pian.

Scriitura semimobilă — caracteristică compozitorului belgian — a permis interpreților o anume libertate de fantezie în redarea textului, ce nu a impietat asupra clarității și preciziei structurii muzicale, în timp ce **Contrastele** pentru clarinet, vioară și pian de Bartók au însemnat o adevărată și debordantă demonstrație de virtuozitate.

Mobilitatea ansamblului, „deschis" abordării tuturor stilurilor, s-a evidențiat în frumoasa interpretare a unei nobile pagini camerale mozartiene **(Larghetto din Cvintetul în La major** pentru clarinet, două viori, violă și violoncel), ca și în **Cvintetul opus 115** de Brahms, care a însemnat pentru evoluția formației „Acustica mobile" un adevărat tur de forță. Aici, virtuozitatea individuală ca și cooperarea unitară în ansamblu, au încheiat cu succes un concert de o înaltă valoare artistică.

Călin IOACHIMESCU

CONCERTELE SIMFONICE ALE RADIOTELEVIZIUNII PAUL POPESCU — RODERIC VON BENNIGSEN

Primul concert al Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii în anul 1981 a prilejuit totodată inaugurarea prezentării integrale a creației simfonice a lui George Enescu, programată de RTV — alături de Filarmonica „George Enescu" — în cadrul sărbătoririi centenarului nașterii compozitorului. Dar, în timp ce Filarmonica a început ciclul cu op. 1 **(Poema română)**, Radioteleviziunea l-a abordat cu op. 33 **(Simfonia de cameră)**, cel din urmă mesaj artistic enescian și totodată una din lucrările reprezentative pentru creația muzicală universală din perioada de mijloc a veacului nostru. Coordonînd ansamblul celor 12 soliști — în frunte cu concertmaestrul Radu Zvorișteanu, Paul Popescu a vădit aprofundarea temeinică a limbajului muzical enescian din ultima perioadă a vieții Maestrului, așa cum apare concretizat în această adevărată sinteză a întregii sale creații, o meditație plină de gravitate asupra sensului existenței umane. Interpretarea a scos în relief cu claritate circulația temei conducătoare — expusă pentru prima dată de către corn în Coda părții I, în așa fel încît reapariția ei în părțile a II-a și a III-a ale Simfoniei să sublinieze caracterul ciclic al lucrării.

În **Simfonia nr. 40 în sol minor KV 550** de Mozart, Paul Popescu a adoptat încă de la început o viziune dinamică, ritmică, energică, cu accente viguroase, pe care a menținut-o chiar și în **Menuet**, pentru a o duce la culminație în **Final**. Doar în **Andante** el a imprimat discursului muzical un caracter de meditație lirică, pătrunsă de cantabilitate, dar și aci secțiunea mediană a vădit aceeași tendință de impetuozitate. Execuția a avut fără îndoială strălucire, elocință, forță de convingere, dar pentru o simfonie ca aceasta — străbătută de o atmosferă sumbră, dureroasă, în **Final** chiar amenințătoare — vehemența cvasibeethoveniană a interpretării riscă să-i altereze caracterul specific, unic în creația mozartiană prin tragismul de care lucrarea este impregnată de la un capăt la celălalt.

Ca solist în **Concertul pentru violoncel și orchestră în Re major** de Haydn a apărut Roderic von Bennigsen, violoncelist din R. F. Germania, recomandat de studii cu personalități marcante ale vieții muzicale internaționale (Nadia Boulanger, André Navarra, Yehudi Menuhin, Hans Swarowsky) și de folosirea unui instrument istoric de valoare, un violoncel Amati original. Într-o lucrare de mare dificultate tehnică, în care — cu toate acestea — totul trebuie să pară simplu, aproape facil, Roderic von Bennigsen s-a impus printr-o sonoritate amplă, generoasă, fără a izbuti însă să rezolve în mod corespunzător multe din problemele ridicate de scriitura părții solistice. O **Allemande** din **Suita în Re major pentru violoncel solo de J.S. Bach**, acordată ca „bis", a remediat întrucîtva impresia produsă de realizarea în concret.

LUDOVIC BACI — DAN ATANASIU

Sub genericul „Centenar George Enescu", Ludovic Baci a inclus în programul său **Suita nr. 1 pentru orchestră în Do major, op. 9**, lucrarea care a marcat, în 1903, o nouă orientare a limbajului muzical enescian spre esențializarea melosului folcloric. În viziunea lui Ludovic Baci, expresia eroică din **Finalul** Suitei — care anticipează apariția elanurilor generoase din **Simfonia nr. 1**, „Eroica" lui Enescu — a fost extinsă și asupra celorlalte părți, începînd chiar cu celebrul **Preludiu la unison**, parcurs în fraze viguroase, mustind de energie, după care nostalgicul **Menuet lent** a căpătat și el pe alocuri avînturi impetuoase, iar **Finalul** a devenit, grație intervenției pline de strălucire a alămurilor, o veritabilă jubilație sonoră. În mod regretabil, partea a III-a, **Intermediu**, a fost omisă, continuîndu-se astfel o „tradiție" pe care o credeam definitiv abandonată.

Pianistul Dan Atanasiu — care și-a îmbogățit în 1980 palmaresul de distincții internaționale cu două noi premii, la concursurile de la Santander (Spania) și „Fr. Chopin" de la Varșovia — a reapărut ca solist în **Concertul nr. 2 în fa minor** de Chopin, impunîndu-se în părțile extreme printr-o prospețime expresivă și o alură improvizatorică definitorii pentru stilul chopinian. Pianist sensibil, Dan Atanasiu rămîne totuși viril, înclinat către o expresie densă, cu elanuri efervescente.

În încheiere, Ludovic Baci ne-a oferit o execuție de mare somptuozitate sonoră a **Variațiunilor pe o temă de Mozart** de Max Reger, cu caracterizarea pregnantă a fiecăreia din cele 8 variațiuni și cu etajarea polifonică clară a celor trei teme suprapuse în monumentala fugă finală, realizată cu o impresionantă strălucire.

IOSIF CONTA ȘI CEI TREI „B"

Iosif Conta continuă cu perseverență, de-a lungul mai multor stagiuni, ciclul său de concerte dedicate celor trei mari „B" : Bach, Beethoven, Brahms. De această dată, el și-a început programul cu **Concertul brandenburgic nr. 5 în Re major** de Johann Sebastian Bach, căruia i-a insuflat o vitalitate exemplară și un tempo deplin stabil. Scrisă pentru un grup „concertino" alcătuit din flaut, vioară și clavecin concertant, lucrarea poate fi considerată ca aflîndu-se la originea concertului de pian — clasic și romantic, căci clavecinul deține aci, mai cu seamă în cadența părții I și în Allegro-ul final, un rol predominant, cu mari dificultăți tehnice, pe care Iosif Sava le-a rezolvat într-o interpretare riguroasă, energică și precisă. Dintre ceilalți soliști, flautistul Pall Dénes s-a impus printr-o expresie plină de căldură și de eleganță, mai ales în partea secundă, **Affettuoso.** Mai puțin ne-a satisfăcut, la vioară, Liliana Ciulei, de la care ne-am fi așteptat la o mai serioasă aprofundare a stilului bachian și îndeosebi la o colaborare mai îndeaproape coordonată cu flautul, cu care a avut de purtat numeroase dialoguri în stil imitativ.

Din creația lui Beethoven, programul a inclus **Triplul concert pentru vioară, violoncel, pian și orchestră în Do major, op. 56.** Principala dificultate a acestei lucrări constă în faptul că ea pretinde celor trei soliști să se manifeste deopotrivă ca virtuozi concertiști ai instrumentelor lor și ca un trio omogenizat prin practicarea muzicii de cameră. O dovadă că dificultatea aceasta este cu adevărat redutabilă o găsim în realitatea că interpretarea istorică din anul 1927 a grupului de soliști alcătuit din Jacques Thibaud la vioară, Pablo Casals la violoncel și Alfred Cortot la pian — care practicau simultan activitatea solistică și muzica de cameră în trio — nu a fost întrecută pînă astăzi de nici o altă versiune discografică.

Cei trei soliști care și-au dat concursul la concertul dirijat de Iosif Conta s-au remarcat, fiecare în parte, prin realizări artistice de excelentă ținută. Mihaela Martin, la vioară, a avut un ton amplu, o vigoare plină de autoritate, o deplină siguranță a trăsăturilor de arcuș ; Alexandru Moroșanu, la violoncel, a cîntat cu o bogată paletă de nuanțe dinamice, cu sobrietate expresivă și inteligență ; Dan Grigore, la pian, a folosit un tușeu perlat, în intervenții discrete, de o mare rigoare a stilului, evitînd orice excese de sonoritate. A rămas totuși nerezolvată problema omogenizării acestor individualități artistice remarcabile, a contopirii lor într-un grup care să abordeze partitura beethoveniană dintr-un unic punct de vedere, comun tuturora.

În concluzia serii, Iosif Conta a realizat o versiune stilistic impecabilă a **Simfoniei nr. 2 în Re major** de Brahms, cu tempi de o exactitate ireproșabilă, accente judicios marcate, contraste menajate cu grijă, o discretă subliniere a sentimentului elegiac în **Adagio non troppo**, o subtilă melancolie păstrată drept fundal în **Allegretto grazioso quasi andantino** și — drept culminație — un **Allegro con spirito** de o frenezie incandescentă, încheind Simfonia în accente de exaltantă energie vitală.

Edgar ELIAN

Recital de vioară Varujan Cozighian

Cunoscut și general apreciat drept un muzician de autentică clasă profesională, Varujan Cozîghian confirmă cu fiecare apariție a sa — în calitate de concert-maestru al Filarmonicii bucureștene, de solist al acesteia sau de instrumentist de muzică de cameră — valoarea constructivă, în adevăr pilduitoare, a unei munci susținute cu nobilă dăruire, într-o abordare înțeleaptă a partiturii muzicale. Sînt aspecte pe care, recent, le-a reconfirmat recitalul de sonate susținut în compania pianistei Florina Cozîghian, pe podiumul Ateneului Român. Desigur, însuși programul manifestării constituie o carte de vizită ce îl onorează pe interpret suscitînd acea firească curiozitate, totodată o invitație ce anunță un eventual eveniment. Iar evenimentul în sine se petrece nu la nivelul realizărilor artistice ale muzicianului Varujan Cozîghian însuși — egal și scrupulos în a-și păstra calitatea multiplelor sale apariții publice ; evenimentul se petrece însă, indiscutabil, în contextul stagiunii camerale a Filarmonicii bucureștene, căpătînd acea valoare de unicat, de moment irepetabil, în sine, dar totuși firesc pregătit și pregătind la rîndul său drumul altor momente de artă interpretativă violonistică, pe care Cozîghian le susține acum, în apogeul carierei sale.

Există în cîntul interpretului acel sentiment al rostirii muzicale ferme, elocvente și sigure, permanent argumentată de nivelele unor experiențe anterioare inteligent exploatate. În mod cert, Cozîghian este un interpret de alură clasică căruia așa numita „inspirație" sau „dispoziție" de moment nu poate conferi decît un plus de prospețime unei construcții muzicale temeinic elaborate, logic fundamentate în rosturile ei cele mai intime. Așa se face că sonatele în sol major de Brahms și cea în do minor, a VII-a, de Beethoven apar în versiunea sa drept împliniri indiscutabile sub raportul proporționării formei, al acumulării tensiunii expresiei și rezolvării acesteia, al elocvenței logice, a discursului muzical. Un aport special pe plan expresiv îl are valoarea literalmente grăitoare a tonului de maleabilitate și densitate fundamental adecvate textului.

Este un aspect ce devine cardinal în realizarea Sonatei de Claude Debussy, în care Cozîghian regizează, am spune, firesc, însăși spontaneitatea, prospețimea decurgerii evenimentelor muzicale ale acestui opus.

Un moment special în desfășurarea programului l-a constituit realizarea **Sonatei op. 14** de Pascal Bentoiu, careia Varujan Cozîghian i-a dat o versiune ce poate, cred, fi socotită ideală prin evoluția ferm măsurată a momentelor discursului muzical, într-o dramaturgie unitară clar închegată.

Dumitru AVAKIAN

Sanda Șandru — Dan Grigore

Stagiunea de recitaluri a Operei bucureștene se dovedește în continuare o inițiativă extrem de interesantă și de necesară pentru viața noastră muzicală. Holul Operei Române creează un climat artistic pe care nu l-aș fi bănuit, o intimitate care-mi reamintește vechi stampe de pe vremea cînd se făcea muzică în familie, pentru frumusețe și deconectare, are ceva din ambianța unui salon din vremea lui Esterhazi. Sonoritatea este splendidă (s-ar putea face și înregistrări, ar trebui ca specialiștii de la Radioteleviziune și Electrecord să facă prospecțiile de rigoare) și, mai ales, un pian bun și bine acordat. Nu ne rămîne decît să-l felicităm pe sufletul acestei admirabile stagiuni, criticul muzical Alfred Hoffman, inimos ca întotdeauna în a lansa sau relansa autentice valori.

Sanda Șandru, soprană și Dan Grigore la pian ne-au oferit în una din aceste seri de luni un admirabil moment muzical sub genericul „Cîntece de dragoste". Un program ambițios, de o rară dificultate, pretinzînd stăpînirea unei arii stilistice vaste și nu mai puțin (chiar mai ales !) potențe vocale pe măsură, au demonstrat din nou virtuțile acestei mari cîntărețe descoperite de colegiul criticilor muzicali din A.T.M. în manifestările organizate la Tescani și Sfîntu Gheorghe.

Un program cu lieduri de Brahms, Schumann, Beethoven, Liszt, Ceaikovski, Dvořak, Strauss, Sabin Drăgoi și Doru Popovici pretinde interpreților o mare stăpînire a diversității stilistice și o mare rezistență. Sanda Șandru, posesoarea unei voci strălucitoare, frumos timbrată și impecabil mînuită este acum o certitudine a cîntului. Se păstrează în memoria noastră inflexiunile de o rară subtilitate din **Serenada zadarnică** de Brahms, impecabila dicție din liedul **Sus** de Doru Popovici, pe versuri de Lucian Blaga, catifelarea timbrală dată rafinatului **După un vis** de Fauré, dezlănțuirea la cote explozive în **Iubirea mea** de Dvořak. Dan Grigore nu a fost un acompaniator, dacă doriți am avut rara senzație a unei simbioze. Acest mare pianist știe să se retragă, atunci cînd este cazul, în umbră, oferind o șansă celuilalt. A izbutit cu rafinamentul și modestia unui mare artist. Între lieduri ne-a oferit

mici capodopere semnate de Schubert, Chopin, Scriabin.

A fost o seară de adevărată muzică, de frumusețe a muzicii. Bravo Sanda Șandru. Bravo Dan Grigore. Înainte, cu același elan și înțelepciune, Alfred Hoffman.

Mihai MOLDOVAN

Un tînăr maestru al harpei

La 3 februarie 1981, a avut loc la Ateneu primul concert din ciclul „Harpa în șapte episoade istorice", susținut de Ion Ivan Roncea cu concursul unui grup de instrumentiști și îndeosebi al Orchestrei de cameră „Quodlibet musicum" dirijată de Aurelian Octav Popa. Mărturisesc o anumită căldură suplimentară față de cea obișnuită a criticului, de fiecare dată cînd este vorba să abordez acest subiect. Poate din pricină că Ion Ivan Roncea mi se pare a întruchipa cele mai alese calități ale unei întregi generații de tineri interpreți români, care deși au obținut adesea succese răsunătoare la concursurile internaționale de interpretare muzicală, își ocupă apoi cu zăbavă destul de mare locul ce li se cuvine în peisajul contemporan al vieții muzicale mondiale. Este adevărat că știm de biruințele categorice ale harpistului nostru la cel de al șaselea concurs internațional de harpă din Ierusalim, în 1976 (e vorba de cea mai importantă competiție mondială în ce privește interpretarea la acest instrument), de participarea lui prestigioasă la Festivalul muzical de la Salzburg din 1977, de turneele în Statele Unite ale Americii — de unde a primit harpa-premiu adusă de cîștigarea concursului de la Ierusalim. Totuși, în momentul de față ar trebui să existe în genere o circulație internațională intensă a acestui instrumentist de excepție și mi-a părut bine să pot aminti acest lucru cu prilejul unei conferințe de presă la A.R.I.A., la 10 februarie 1981. Este necesar să facem mai mult pentru valorile noastre încă prea vag cunoscute și care întîrzie în chip inexplicabil să fie întrebuințate la întreaga lor capacitate în circuitul concertistic mondial. Chiar dacă, la prima vedere, harpa este un instrument mai greu „exportabil", fiind legat de anumite dificultăți de transport etc. și avînd, la o cercetare superficială, un repertoriu oarecum limitat.

Afirm că este vorba de o cercetare superficială, pentru că un artist cum este Ion Ivan Roncea, de pildă, forează foarte adînc în comorile patrimoniului instrumental și găsește sau determină uneori realizarea unor transcrieri, pe deplin adecvate instrumentului, care să-i permită abordarea unor pagini de substanțialitate sporită față de cele pe care le știam, tradițional, adecvate resurselor harpei. Splendidul ciclu bachian, inclus în recitalul din 3 februarie, ne permitea să recunoaștem, de pildă, unul din **Micile Preludii** cîntate de orice învățăcel al pianului (e vorba de cel în do minor, conceput anume pentru luth), **Gavotte en Rondeau** din **Partita in mi major** ascultată de obicei în versiunea pentru vioară solo sau **Preludiul în do major** care deschide **Clavecinul bine temperat.** Dacă însă în cazul altor transcrieri se poate vorbi, mai mult sau mai puțin, de trădarea originalului, aici era cîntată **muzica** pur și simplu, în desăvîrșirea ei originară. Multe piese clavecinistice își dobîndesc un **șarm** nou, cu atracții coloristice inedite, în redarea lor la harpă și faimosul **Le rappel des oiseaux** (Chemarea păsărelelelor) de Rameau este doar unul din multele exemple în această privință. Și aici venim la calitatea primordială a interpretărilor lui Ion Ivan Roncea, cel puțin așa cum a reieșit din acest prim recital al seriei, dedicat creațiilor **preclasice.** (Desigur, astăzi termenul de **preclasic** nu mai apare atît de indiscutabil ca acum cîteva decenii, dat fiind că ne-am obișnuit cu alte titulaturi mai specifice atunci cînd este vorba să desemnăm varietatea muzicii din secolele anterioare clasicismului vienez.) Sincer vorbind, nu ne-am putut elibera, de-a lungul recitalului — și n-aș vrea să uit că Iosif Sava, a găsit, în prefațarea serii același entuziasm comunicativ care animă fiecare dintre contribuțiile sale la propagarea marii muzici și a slujitorilor ei — de senzația că avem în față pe un **Lipatti al harpei.** Ion Ivan Roncea se situează pe linia cea mai nobilă a școlii interpretative românești, în care doar slujirea nesulemenită a sensului muzicii este cea care contează. Toate podoabele, floricelele — chiar cînd era vorba de o transcriere ceva mai „pompieristică" (să mi se ierte duritatea termenului), ca aceea a **Sicilianei** unui anonim din secolul XVI, realizată de Ottorino Respighi — erau trecute prin focul purificator al clasicismului ; cîntul instrumentistului îți evoca splendorile statuare ale antichității, care desfid orice comentariu, impunîndu-se cu tăria limpede a evidenței.

Aș vrea să împing mai în amănunțimi paralela cu Lipatti și să adaug că frumusețea cîntului limpede articulat, a plasticității detașării fiecărui sunet amintește de degetele lui Dinu smulgînd esențele unor pagini geniale ca **Sonatele** lui Domenico Scarlatti. Ion Ivan Roncea ne revigorează deliciile, cîteodată trecute cu vederea, ale supremei corectitudini a reliefării textului, a sensului, care lasă departe în urmă uscăciunea scolastică, dobîndit de parcurgerea virtuoză a paginilor de început ale închegării literaturii instrumentale, valorificînd ideea de **exerciții** (regăsită chiar în unele creații sublime ale lui Scarlatti sau Bach) prin bucuria pură a egalității șirului de sunete repezi și în același timp dînd velocității înțelesul ei suprem de expresie a unei plinătăți lăuntrice, a unei nobile energii în desfășurare. Și totuși, la Ion Ivan Roncea, puritatea nu înseamnă detașare, respectarea stilului nu duce la minimalizarea contribuției creatoare a interpretului contemporan. Sînt, în versiunile lui, nuanțe sufletești extrem de fine și totuși perfect recognoscibile, inflexiuni șăgalnice, mici suspensii savant și economic dozate — și mai ales o infinitate de culori găsite nu de dragul efectului dezgolit de motivație ci ca un rezultat al disecării extrem de amănunțite a fiecărei măsuri de muzică, în scopul „stoarcerii" la maximum a tuturor valențelor expresive.

Concluzia este că Ion Ivan Roncea aduce un cuvînt hotărîtor și original în interpretarea la harpă, în zilele noastre. Cu toate că este tînăr, nu trebuie

să suferim de exces de modestie și se cuvine să clamăm așa cum trebuie acest adevăr, care va fi descoperit, fără îndoială, și de alții. De altfel, nu există, din fericire, pericolul să amețească de pe urma laudelor. După concert, în cabina soliștilor, era preocupat de micul său „lapsus" (în Händel). Doar interpreți mediocri se auto-tămîiază. Cei valoroși sînt permanent frămîntați.

Alfred HOFFMAN

Iosif Gerstenengst

În continuarea ciclului „Orga și muzica marilor epoci creatoare", patronat de Filarmonică, un nou recital l-a avut ca protagonist pe Iosif Gerstenengst, cu un program Bach care a excelat prin echilibru, varietate, într-un cuvînt prin frumusețe. Orga solo care a reușit dintotdeauna să capteze atenția auditoriului de-a lungul unui întreg concert, a cîștigat prin prezența cîtorva oaspeți un plus de interes, recitalul transpunîndu-se într-o fermecătoare seară de muzică de cameră.

Anca Iarosevici-Popa, după un debut timid, neconvingător în **Sonata pentru viola da gamba și orgă** din prima parte, s-a revanșat pe deplin în cea de a doua, în interpretarea plină de căldură, intimitate, sensibilitate a celor două corale sau a celorlalte piese, viola da gamba afirmîndu-se ca un excelent partener timbral al orgii.

Avy Abramovici este un profesionist de marcă, un animator activ al stagiunii camerale bucureștene și s-a distins în **Sonata a IV-a pentru vioară și orgă** mai ales prin căldura și fluența sonorităților, prin logica evoluției discursului muzical, constituind proba profundei sale cunoașteri de stil. Sub rezerva unei opinii personale agogica sonatei pentru vioară și orgă ar fi trebuit în ansamblu să fie puțin mai reliefată, conferind astfel un plus de dinamism versiunii.

Soprana Sanda Șandru, laureată a Concursului Internațional de Canto de la Barcelona, posesoare a unei voci frumos timbrate, de o căldură remarcabilă și avînd o evoluție artistică în general destul de bună, a lăsat totuși de dorit tocmai la acest capitol al integrării stilistice, la care a excelat Avy Abramovici. Am apreciat sunetul plin al ariei **Angenehmer Zephyrus** din cantata **Der zufrieden gestellte Aeolus**; totuși, cu o emisie și expresie foarte potrivite pentru Verdi sau Puccini de pildă, cu acute explozive și grave pierdute în sonoritățile acompaniamentului este dificil de redat polifonia riguroasă și monumentală a maestrului german care aparține, cel puțin stilistic, barocului.

Amfitrionul artistic al serii „titularul" recitalului, organistul Iosif Gerstenengst își impregnează totdeauna versiunile interpretative cu un echilibru remarcabil, care le conferă forță expresivă, viabilitate, echilibru izvorît dintr-o registrație îndelung studiată, gîndită, subtil acordată expresiei atît în ansamblu cît și la scara realizării fiecărui moment în parte. De aici reliefarea interesantă a planurilor melodice ale **Preludiului și Fugii în do minor**, varietatea coloristică a **Partitei I în fa minor**, sau sonoritățile strălucitoare, majestuoase fără a fi greoaie ale **Toccatei concertante în mi major**, în ceea ce privește piesele solo, la care se adaugă discreția plină de receptivitate, de atenție a dialogurilor instrumentale cu partenerii de evoluție. Limpezimea, luminozitatea, claritatea în structurarea liniilor și planurilor construcției muzicale, atît de necesare interpretării marelui Johann Sebastian sînt atribute ale evoluției lui Iosif Gerstenengst.

Iată cîteva trăsături poate mai puțin manifeste ale personalității unui artist pe deplin realizat, ale cărui bogate resurse interpretative, alături de cele ale colegilor de profesiune, se cer mai des, mai intens solicitate de organizatori întru bucuria publicului meloman, care prin solicitarea și afluența la astfel de manfiestări, cu protagoniști valoroși, își exprimă semnificativ preferințele.

Gabriel TOMESCU

Fantasiada

Oaspete frecvent al scenelor capitalei, Teatrul de revistă „Fantasio" a revenit și de această dată cu o nouă premieră intitulată **Fantasiada,** spectacol care, de altfel, a obținut premiul I la cea de a II-a ediție a festivalului „Melodii '80".

Argumentele artistice pe care interpreții acestei prestigioase instituții le folosesc în dialogurile cu publicul au avut întotdeauna acoperire în creații realizate cu dăruire, simț scenic și competență profesională.

Acesta — aveam să ne convingem încă o dată — a fost și motivul pentru care, la numai o lună de la apariția în București, în cadrul festivalului amintit, cele șase spectacole prezentate pe scena Sălii palatului n-au reușit să satisfacă numărul mare de solicitanți și iubitori ai genului.

Revista **Fantasiada,** concepută pe tiparul clasic al „concertului-spectacol", a fost scrisă de doi artiști de talent ai teatrului — Gelu Manolache și Jean Constantin — interpreți a căror vervă și disponibilitate scenice și-au găsit în paginile propriilor partituri literare, pretexte ale unor autentice momente de divertisment și amuzament.

Reținatenția spectatorilor, prin modul lor de a aborda aspecte și preocupări negative, existente încă în viața cotidiană, scenetele: „Navetiștii" în interpretarea lui Gelu Manolache, Mariana Cerconi, Victor Imoșanu, Fritz Braun și Rodica Mandache, „Antena" prezentată de Jean Constantin, apoi „Oșenii", în care cei doi protagoniști și-au făcut remarcate calitățile lor de cupletiști și comici.

Muzica spectacolului, aparținînd unor compozitori cunoscuți, ca Radu Șerban, Marius Țeicu, Ion Cristinoiu și Aurel Manolache, a asigurat manifestării ritm, culoare și varietate, cîntecele incluse în program fiind selectate din cele mai reușite creații de gen ale anului '80. Dintre titluri am reținut **Hai la Murfatlar,** în interpretarea lui Dumitru Caramitru, **O iubire peste veacuri** în redarea sensibilă a solistei Coca Andronic, ș.a.

Tălmăciri muzicale notabile, pe parcursul spectacolului, au avut și ceilalți soliști: Ilona Moțica, cuceritoare prin prestanța scenică și sobrietatea prezentării cîntecelor, apoi Vali Manolache, o interpretă cu multă experiență și siguranță în redarea pieselor, trio **Do-Re-Mi,** un grup în plină maturitate profesională, remarcîndu-se prin acurateție și omogenitate, gama de exprimări fiind în mod fericit completată de apariția Clarei Anton, solistă ce se află într-o permanentă ascensiune artistică.

Ambianța spectacolului a fost asigurată și de formația de balet, grup instruit și condus, ca și în alte rînduri, de Cornel Patrichi. Reținînd, cu prilejul altor spectacole numele unor dansatori cu mari posibilități de exprimare în momente solistice, am simțit, de această dată, lipsa unor interpreți ca Liana Marcău sau a cuplului Gina și Milidi Tătaru.

Fiind mai degrabă o sugestie pentru viitor, remarca nu minimalizează apariția în spectacol a singurului cuplu de soliști dansatori — Livioara și Endre Kiss, interpreți care au realizat un moment de o rară frumusețe plastică.

Cadrul scenografic, realizat de Dan Sachelarie, într-o concepție funcțională și sobră a asigurat spectacolului vizualul adecvat și specific genului.

Orchestra, care avea să fie compartimentul cel mai solicitat, a realizat nu numai o performanță de durată, fiind nelipsită de pe scenă pe timpul celor două acte, dar și de calitate.

Prezența în componența ei a unor instrumente moderne, alături de întreaga garnitură de instrumente „clasice", a adus un plus de omogenitate și culoare orchestrei.

La pupitul acesteia, ca de altfel și al întregii trupe, s-a aflat entuziastul compozitor și dirijor Aurel Manolache, realizator nu numai al culorilor, ritmurilor și momentelor muzicale, dar și al sensibilității și capacității interpretative a artiștilor teatrului „Fantasio".

Ștefan CĂRĂPĂNCEANU

Cristian Brâncuși la pupitrul filarmonicii clujene

Publicul clujean a răspuns cu o frumoasă prezență afișului Filarmonicii de Stat — Cluj-Napoca, care anunța în program lucrări de Anatol Vieru, Mozart, Mendelssohn-Bartholdy, avîndu-l ca solist pe pianistul Bernhard Wambach (R.F.G.) iar ca dirijor pe Cristian Brâncuși.

Suita în stil vechi de Anatol Vieru (1945), lucrare structurată în tablouri multicolore, rezultat al îmbinării diverselor registre expresive ale ansamblului, al confruntării diferitelor compartimente orchestrale pentru obținerea unor sonorități transparente omogene și diferențiate, totodată, într-un spirit **voit** arhaizant, și-a găsit o interpretare autentică în viziunea dirijorului Cristian Brâncuși.

A te angaja la un concert pentru pian de Mozart, este un lucru pe cît de frumos, pe atît de pretențios ; a cînta Mozart presupune o tehnică minuțios pusă la punct, alături de un rafinat simț al încadrării în stilul atît de aparte, caracteristic muzicii sale.

În **Concertul pentru pian în Do** (K.V. 503), varianta interpretativă a lui Bernhard Wambach n-a reușit să dovedească decît în parte publicului că stăpînește spiritul muzicii mozartiene. (Rolul său a fost greu, dat fiind că publicul clujean a avut ocazia să asiste în repetate rînduri la interpretări prestigioase conferite lucrărilor lui Mozart, ca spre exemplu cele ale pianistei Annie Fischer !). A convins totuși în unele fragmente, ajutat de orchestră care, prin atacuri precise, crescendo-uri gradate, cu puncte culminante subliniate, nuanțe adecvate, a reușit să releve multitudinea diversificată a efectelor emoțional-afective ale acestui splendid concert mozartian.

Dacă preocuparea pentru o plastică sonoră viu colorată a fost reliefată în **Suita în stil vechi,** suflul generos, puternic romantic în grandioase sonorizări a caracterizat versiunea dirijorului Cristian Brâncuși în **Simfonia a V-a „Reforma"** de Mendelssohn-Bartholdy. Atmosfera optimistă a simfoniei a fost redată convingător, prin sublinierea contrastelor, evidențierea diferitelor teme secundare legate de tema principală, gradarea tensiunii lăuntrice-expresive a secțiunilor lirice, prin echilibrul dintre tempi diverselor părți.

Claritatea expunerii, nuanțe net diferențiate, frazările ce asigură rolul fiecărui amănunt participant la desfășurarea conflictului dintre diferitele idei, concretizează interpretările sugestive ale dirijorului Cristian Brâncuși, interpretări exteriorizate printr-o gestică simplă și clară.

Sofia GELMAN

Agendă muzicală clujeană

Viața muzicală clujeană a dovedit și în luna noiembrie o varietate și bogăție specifice unui important centru cultural deplin ancorat în realitatea artistică actuală. Concertele pentru tineret ale Filarmonicii se împletesc cu ciclul de manifestări educative inițiat la Conservator, avînd titlul „Întîlniri muzicale". Sub conducerea prof. Aurel Mirișan, se anunță în seria a II-a — șapte teme ce vor parcurge cu ajutorul exemplificărilor studenților și cadrelor didactice principalele curente muzicale pînă în epoca actuală, primul concert despre muzica preclasică bucurîndu-se deja de un succes deosebit. (16. nov.).

Stagiunea concertistică a Conservatorului cuprinde de fapt cele mai diferite aspecte ale creației și interpretării muzicale, moderna sală a prestigioasei instituții de învățămînt dovedindu-se într-adevăr un Studio al artelor sonore. Recitaurile lui Vasile Zoicaș (violă), Ionel Pantea (canto), Francisc Balogh (vioară), Ioan Goilă (clarinet) — cadre didactice, stau alături de recitalurile studenților — adevărate momente de verificare și autoverificare didactică. Chiar dacă Ioan Goilă și-a propus secolul XX între Debussy și Bozza, aceste concerte s-au axat mai ales pe repertoriul tradițional. Un moment de excepție a fost seara zilei de 24. nov. În partea I, formația corală

ANTIFONIA (dirijor C. Rîpă) a prezentat lucrări de Paul Constantinescu (Cor din **Oratoriul bizantin**), D. Popovici (**Imn**), C. Rîpă (**Dans valah, Cîntecul Voievodesiei Lupu, Dans cinci pe șase**) precum și prima audiție absolută a cantatei **Paleomuzica** de Vasile Herman. Înființarea în urmă cu 10 ani a formației ANTIFONIA a prilejuit compozitorilor clujeni îndemnul existenței unui ansamblu coral ce se dedică propagării lucrărilor lor. Cornel Țăranu, Vasile Herman, Dan Voiculescu, V. Timaru n-au ezitat să folosească acest mijloc de expresie, adesea în compania unor muzicieni ai formației Ars Nova. De astă dată factorii amintiți s-au reîntîlnit cu un alt fervent propagator al muzicii românești contemporane, baritonul Ioan Budoiu în interpretarea cantatei **Paleomuzica**, scrisă de V. Herman pe fragmente de text din **Învățăturile lui Neagoe către fiul său Teodosie**. Dedicată ANTIFONIEI și prezentată de această formație și de un grup de instrumentiști (2 corni, flaut, oboi, pian, percuție), cantata este scrisă în trei părți și îmbogățește repertoriul cu caracter arhaic al genului, reușind un frumos succes încă de la primul contact cu publicul. V. Herman îmbină aici un limbaj muzical modern cu obîrșii evidente în folclorul românesc cu un mesaj etic și patriotic străvechi dar profund actual.

În partea a II-a a concertului, ansamblul de percuție, evoluînd sub atenta și competenta conducere a lui Grigore Pop a dat un grăitor exemplu de colaborare între profesor și elevii săi. Alegerea lucrărilor (M. Cecconi : **Imaginables**, R. Washburn : **Pentagon**, R. Suderburg : **Chamber Music IV**) și calitatea prezentării lor ne-au dovedit încă o dată nivelul apreciabil, recunoscut și pe plan internațional, al școlii de percuție clujene.

Manifestare de maxim interes aflată la a II-a ediție a sa, **Decada Culturii Clujene** (6—15. nov.) a programat pentru **Ziua Muzicii** — 14. nov. — un recital vocal-instrumental organizat de filiala Uniunii Compozitorilor în Colaborare cu C.M.E.C.S. și Conservatorul, din creațiile compozitorilor clujeni S. Toduță, V. Herman, V. Timaru, G. Jodál, D. Voiculescu, C. Rîpă și Cornel Țăranu. Prezentarea programului realizată de către conf. E. Borza și lucrările prezentate de Graziella Georgia — pian, Gheorghe Roșu — bas, Aurel Marc — oboi, Ion Budoiu — bariton, Anton Tauf — recitare, Gheorghe Lungu — trombon și studenții Rodica Oană — vioară și Adina Dobocan — pian ne-au înlesnit o panorama a creației muzicale clujene din ultimii ani. Remarcăm cele mai „proaspete" produse ale școlii de compoziție ale orașului de pe Some; : C. Rîpă — liedurile **Toma Alimoș** și **Doina** ; G. Jodál — **Două piese pentru oboi și pian. Cîntece fără dragoste** de Cornel Țăranu ne permite o interesantă paralelă cu o lucrare avînd titlul asemănător, scrisă de compozitorul ceh Petr Eben pe versurile lui Tadeusz Rozewicz, Endre Ady, Anna Achmatova și V. Nezval, pentru alto și viole în 1964.

Seara, la Muzeul de Artă, prof. dr. Romeo Ghircoiașiu și dr. Andrei Benkö au evocat figura lui Ion Căianu cu ocazia a 350 ani de la naștere, ilustrația muzicală fiind oferită de orchestra „DINU LIPATTI" a Conservatorului (D. Popovici — Suita **Codex Caioni**) și de formația de muzică veche CONSORT a Universității „Babeș-Bolyai" (**Balet englez, Gagliarda, Chorea, Lepus intra sata quiescit** și o prelucrare a **Dansului cu lopățica**).

Oaspeții străini ai Filarmonicii — János Sebestyén (**Concerte pt. 3 clavecine în re minor și în Do-major**) (avînd colaboratori pe E. Botár și Lucia Crăiță, ambele din Cluj-Napoca) și Viktor Eresko (Liszt — **Concertul pentru pian nr. 1.**), au oferit fiecare și cîte un recital. Primul — o seară de orgă cu lucrări de la Bach la Elgar, al doilea — un program romantic cuprinzînd Rachmaninov, Sckriabin și cele 24 preludii de Chopin, totul dovedind o sensibilitate predilectă genului și o plăcere debordantă de a face muzică. Orchestra Filarmonicii, dirijată în ordine de M. Cristescu (1. nov.), Emil Simon (8. nov.), Petre Sbârcea (22. nov.) ne-a oferit lucrări din turneul care a avut loc în R.F.G. : Bach, Corelli, Mozart, Schubert, Beethoven (**Simfonia a VIII-a**), **Divertismentul** de Negrea și **Trei piese pentru orchestră de coarde** de Silvestri. Dirijorul — oaspete al concertului din 15. nov. — Georges Thymis — Grecia — a colaborat cu pianista Judit Horváth din Cluj în **Concertul pentru pian** de Schumann, avînd în program și două simfonii (Mozart — nr. 33 și Schubert — a V-a).

În cadrul Decadei Culturii, Opera Română a prezentat **Pană Lesnea Rusalim** de Paul Constantinescu, dar o nouă premieră se lasă încă așteptată, cu siguranță datorită problemelor organizatorice legate de renovarea sediului Operei.

★

La finele anului '80 atenția publicului meloman din Cluj-Napoca s-a îndreptat către Filarmonica Municipiului, instituție ce a fost în această perioadă protagonista unor valoroase manifestări.

La 6 decembrie, instituția serbează 25 ani de la înființare prin cuvîntul tov. Leontin Stoica — din partea organelor de partid și de stat județene — și al directorului Instituției, scriitorul Dumitru Mircea. Orchestra începe prin **Concert nr. 1 pentru orchestră de coarde** de S. Toduță într-o execuție de bună calitate sub bagheta aceluiași dirijor cu care acest ansamblu ne-a dat deja o reușită înregistrare a lucrării la Casa de discuri Electrecord. Arta lui Emil Simon reprezintă într-adevăr continuarea activității profesorilor săi Antonin Ciolan și a lui S. Toduță — evocați de altfel în cuvîntul de deschidere — și în acest sens întregul program al serii primește multiple semnificații. Ne gîndim aici la interpretarea dirijorală a lui Antonin Ciolan în lucrările lui S. Toduță, dar și în simfoniile de Beethoven (**Simfonia a III-a** fiind ultimul număr al programului). Dan Grigore, ne-a oferit în **Concertul nr. 2** o viziune romantică, adevărat poetică a lui Rahmaninov — virtuozul pianului. Îl ascultăm totdeauna cu plăcere pe acest pianist care a reușit — printre puținii — să desăvîrșească promisiunea talentului său. Am găsit de astă dată pe posesorul unei tehnici pianistice bine puse la punct — în partea a 3-a —, alături de poeticul visător ce urmărește o melodie aievea — în partea a 2-a —, precum și pateticul din partea I.

Consemnăm deci apariția lui Dan Grigore drept un real succes al serii.

La peste 40 ani după prima sa audiție mondială, oratoriul **Ioana pe rug** de Arthur Honegger a fost interpretat pentru prima dată la Cluj la 13 dec. Lucrare de mare succes datorită umanismului profund al mesajului și unui limbaj muzical modern în sensul său cel mai pozitiv, a beneficiat de aportul de aleasă calitate al corului Filarmonicii clujene condus de Florentin Mihăescu și de corul de copii al Liceului de Muzică (dirijor : M. Guttmann). Victoria Cociaș, Șerban și Dan Săndulescu — recitatori, Mihail Zamfir, Emilia Petrescu, Liliana Bizineche, Ionel Pantea au reușit să-și modeleze posibilitățile artistice sub bagheta lui Petre Sbârcea într-un mod ce a produs într-adevăr satisfacție, dînd din nou măsura capacităților interpretative clujene în genul de maximă grandoare și complexitate — acela al colaborării vocal-simfonice. Recapitulînd ultimele apariții ale genului pe scena Clujului, rămînem în așteptarea unor înregistrări pe disc și a unor spectacole televizate, care ar îmbogăți substanțial circuitul muzical național.

Cuvîntul festiv rostit de prof. dr. Romeo Ghircoiașiu la 20 dec. cu ocazia aniversării a 60 de ani de la înființarea Uniunii Compozitorilor din România și a 30 de ani de la apariția primului număr al revistei MUZICA, a fost urmat de un concert simfonic dirijat de Ion Baciu. În prima parte violonistul Ștefan Ruha a interpretat Concertino pentru vioară de Carmen Petra-Basacopol și Concertul în Re de Paganini. În deosebită formă, Ruha a cîntat cele două lucrări conform celor mai bune tradiții ale stilurilor respective. Subliniind caracterul de inspirație folclorică al primei lucrări — a găsit echilibrul just dintre părțile de mare tehnicitate și rubato-ul părții lente. Deosebit de apropiat de lumea lui Paganini, ne-a oferit o veritabilă demonstrație a violonisticii romantice. Față de aceasta, dirijorul Ion Baciu s-a dovedit descoperit, lipsit de elasticitate, decalajele ritmice dintre solist și orchestră fiind permanente și deosebit de supărătoare. Mult mai pregătit ne-a apărut dirijorul în partea a 2-a a concertului, Simfonia a IX-a de Șostakovici fiindu-i cu siguranță o lucrare de repertoriu, precum a fost și orchestrei, colaborarea reușind un meritat succes.

La toate acestea se adaugă premiera alegoriei lirice **Dreptul la viață de** T. Jarda sub bagheta lui B. Hary în preajma Anului nou la Opera Maghiară. Remarcăm de aici coregrafia lui K. Koblicska, punînd în valoare mijloace de expresie pe măsura tematicii — luptele greviste la Griviția 1933, precum și modul exemplar al rezolvării acestei coregrafii de către corpul de balet.

Concertul-dezbatere al formației ARS-NOVA a propus lucrările **Soliloquium** de Zoltán Jenei pentru vioară solo, **OJA** de Joshua Uzoigwe, **6 invenții** de J. Cage, **Exerciții** de M. Maiguashca și **Concertul pentru clavecin, harpă și 6 instrumente de suflat** de Dan Constantinescu. Dacă lucrările de Cage sînt — doar — lucrări de tinerețe, iar compozitorii „exotici" se dovedesc a fi buni „învățăcei" ai școlilor de compoziție de la Londra și respectiv Köln, ne-a mai derutat și lucrarea lui A. Vieru — **Inscripție pe o amforă** — anunțată și neinterpretată. Astfel din caleidoscopul prezentat au reținut atenția lucrarea lui D. Constantinescu și mai ales **Exercițiile** lui Maiguashca pentru vioară, violoncel și clarinet, dovedind o reușită osmoză a incontestabilei valori și influențe sud-americane cu cele mai noi încercări componistice, în slujba unui mesaj artistic adevărat și valoros. Un auditoriu mult interesat de actualitățile muzicii sec. XX a purtat apoi o interesantă discuție. Se afirmă astfel necesitatea stringentă a unor astfel de concerte, precum și repetarea lucrărilor mai valoroase, formarea unui „repertoriu" stabil. Munca de pionierat asumată de Cornel Țăranu și formația sa se dovedește cu ecou la public, deci foarte rodnică și necesară unui climat muzical doritor a fi în pas cu noutățile epocii sale.

Ioan FANCSALI

BRAȘOV

Orchestra Filarmonicii „G. Dima" din Brașov — distinsă cu premiul al doilea la ambele ediții ale Festivalului național „Cîntarea României" i-a obișnuit pe iubitorii de muzică din orașul de la poalele Tîmpei cu concerte de un înalt nivel artistic, fapt confirmat de altfel și în aparițiile sale pe podiumul de concert la București.

Dorim însă să relevăm, în aceste rînduri, evoluția deosebit de reușită a Filarmonicii brașovene în concertele din 2 februarie a.c., cînd la pupitru s-a aflat tînărul și talentatul dirijor Răzvan Cernat. Concertul s-a bucurat și de colaborarea pianistului Dan Atanasiu.

Dirijorul Răzvan Cernat și-a alcătuit un program echilibrat în care a înmănunchiat unul dintre cele mai interesante poeme simfonice create de compozitorii noștri în ultimii ani — este vorba de **Pintea Viteazul** — valoros opus aparținînd regretatului compozitor Liviu Goldeanu, **Simfonia I** de Johannes Brahms, iar în secțiunea mediană **Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră** de Rahmaninov.

Orchestra brașoveană, animată de temperamentul tînărului dirijor, aflat la pupitrul său pentru a doua oară în ultimii 2 ani, ne-a oferit la început o sugestivă pagină simfonică, evocînd în imagini sonore deosebit de expresive imaginea eroului Pintea. Momentele de tensiune alternate cu interesantele ritmuri de dans maramureșan s-au succedat cu un elan bine dozat, lăsînd loc, din cînd în cînd, chemărilor de tulnic ce dau o culoare aparte diferitelor tablouri ale poemului.

Fără îndoială, înscrierea **Concertului nr. 2 pentru pian și orchestră** de Rahmaninov reprezintă un punct de atracție în programul concertului, iar tălmăcirea lui de către Dan Atanasiu s-a transformat într-un adevărat eveniment atît pentru solist cît și pentru orchestră, care l-a urmărit cu un interes deosebit și cu o înțelegere muzicală desăvîrșită. Desfășurarea unui melodism specific, a momentelor dramatice, patetice, cu impresionantele tensiuni din prima parte, a fost urmată de o expunere sensibilă

a temei lirice cu care debutează partea a II-a și culminînd cu dialogul antrenant dintre pian și orchestră în finalul concertului. Dan Atanasiu, laureat a 8 concursuri internaționale de prestigiu, a demonstrat mult rafinament și inteligență în construirea și redarea acestei strălucite pagini concertistice, bucurîndu-se de un acompaniament bine dozat și condus atent de către dirijor. Iată deci că la numai o săptămînă de la concertul din București cînd a interpretat cu multă sensibilitate **Concertul nr. 2** de Chopin, Dan Atanasiu ne prezintă un concert dificil, cel de Rahmaninov, tur de forță demn de invidiat chiar și din partea unor soliști mai experimentați.

Calitățile interpretative, pe care Răzvan Cernat le-a demonstrat în alte concerte ale sale, s-au materializat în chip fericit în redarea primei simfonii de Brahms. Fire romantică prin excelență, dirijorul se apleacă cu multă dragoste și înțelegere asupra acestui opus destul de mult prezent în stagiunile noastre simfonice, descoperindu-i frumusețile orchestrale, descifrînd just construcția sobră dar rafinată a lucrării. Răzvan Cernat a dovedit o cunoaștere profundă a partiturii găsind adeseori și mijloacele eficiente de a o tălmăci cu ajutorul orchestrei. În ansamblul lucrării părțile a III-a și a IV-a ni s-au părut cele mai izbutite. Orchestra a răspuns prompt intențiilor dirijorului reușind să contureze imagini sonore de mare expresivitate.

Trebuie să subliniem, în mod cu totul deosebit, căldura și înțelegerea cu care publicul din Brașov i-a întîmpinat pe tinerii interpreți.

Adriana IACOB

★

Un concert simfonic de excepție sub aspectul comunicării între dirijor și orchestră poate fi considerat cel dedicat **Zilei Internaționale a muzicii** de orchestra simfonică brașoveană sub conducerea dirijorului Ilarion Ionescu Galați.

În condițiile unei evidente ameliorări a nivelului tehnic și a sporirii echilibrului între compartimentele instrumentale ca urmare a preocupărilor individuale cît și a orientării repertoriale, se cuvin semnalate exemple de atașament al colectivului orchestral la actul emoțional al interpretării. La răstimpul a cîteva stagiuni **Dixtuorul pentru suflători** de George Enescu este reluat în concertele Filarmonicii „Gheorghe Dima". De această dată interpretarea a captivat prin calitatea combinațiilor timbrale și precizia ritmică, ce au permis realizarea unor contraste expresive între intervențiile solistice și momentele de ansamblu. În partea a doua — **Modérément** — flautiștii Dorina Lachi și Eugen Rujoiu au creat o relevantă ambianță prin spontaneitatea alternanțelor cu oboistul Viorel Bândilă. Nu mai puțin expresivă, melopeea condusă de cornul englez în prima parte — **Doucement mouvementé** — prin Florin Marinescu. Corniștii Claudiu Onac și Nicolae Juga au cîntat relaxat, precis, iar împreună cu clarinetiștii Mikloș Emerich și Paul Prună și fagotiștii Mester Zsolt și Mihai Burcă au închegat sonorități pline, fără stridențe, într-o gradație dinamică de rafinament artistic. Aceeași notă de concentrare și suplețe a reacțiilor în fața dirijorului a caracterizat și execuția **Simfoniei a IX-a „Din lumea nouă"** de A. Dvorak, în care dirijorul a condus autoritar, cu multă vervă, insistînd pe un atractiv joc al contrastelor. Chiar de la început, I. Ionescu Galați a impus o ambianță destinsă, cu accente vioaie și spirituale, pentru ca, prin contrast, partea secundă a simfoniei să capete un pronunțat colorit meditativ și interiorizat.

Concertele ce au urmat pe scena Filarmonicii „Gheorghe Dima" conduse de dirijorii Emanoil Elenescu, Janusz Frzsybilski (Polonia), Silvano Frontalini (Italia), Georges Thymis (Grecia) au abordat în general programe cu lucrări simfonice a căror popularitate a fost răsplătită cu entuziasm de publicul auditor. În configurația primului trimestru al stagiunii simfonice brașovene s-a impus opțiunea dirijorului Aurel Niculescu pentru un program care a alăturat **Scene** de Ștefan Niculescu, provenite din ilustrarea muzicală a spectacolului „Cartea cu Apolodor", cu **Suitele nr. 1** și **nr. 2** pentru orchestră de cameră de Igor Stravinski. Calitatea puterii de plasticizare a imaginilor muzicale în viziunea dirijorală și eleganța gestului dirijoral au antrenat orchestra într-un sesizabil efort de integrare în elementul emoțional al partiturii. Alexandru Iosub a condus cu siguranță și cu o notabilă suplețe **Simfonia a V-a** de Șostakovici, ca de altfel și cele **Trei dansuri simfonice** de Theodor Rogalski, în care s-a putut distinge un plus de preocupare pentru combinațiile timbrale ale orchestrei.

Dintre soliștii instrumentiști care au vizitat în ultima perioadă scena simfonică brașoveană, toți de certă valoare tehnică și interpretativă, notăm distincția susținerii discursului muzical în **Concertul nr. 4 pentru pian și orchestră** de Beethoven de către Ilinca Dumitrescu. Pianista adîncește substanța lirică a concertului, pe care o transmite cu un discret dozaj în întreaga partitură, păstrînd o decentă ponderație în exprimarea stărilor emoționale. Cîteva săptămîni mai tîrziu, Cristian Beldi avea să continue cu **„Imperialul"**, dovedind o remarcabilă

strădanie de a etala calitatea simfonismului beethovenian în dramatica încleștare dintre pian și orchestră. Prin **Concertul pentru vioară și orchestră** de Ceaikovski, executat cu strălucire și un caracteristic simț al echilibrului între virtuozitate și expresivitate, violonistul Andrei Agoston a confirmat valoarea măiestriei sale interpretative. Ion Ivan Roncea a revenit la Brașov cu **Concertul în do pentru harpă și orchestră** de Boieldieu. Cu o largă gamă dinamică și tehnică excepțională, solistul a valorificat bogăția melodică a partiturii Concertului. Instrumentul său s-a impus în dialogul sonor cu orchestra, care a acompaniat discret și atent sub mîna dirijorului polonez Janusz Przsybilski.

★

Se poate semnala ca un fapt pozitiv în activitatea interpreților instrumenti,ti și cîntăreți ai instituțiilor muzicale profesioniste din Brașov, interesul pentru creșterea nivelului artistic profesional, prin practicarea muzicii de cameră, participarea la concursuri sau cursuri internaționale, mărirea repertoriului individual.

Stana Bunea activează în orchestra Teatrului muzical din Brașov. În urma participării la concursul internațional de harpă desfășurat anul trecut în Israel, a fost invitată în vara acestui an la **Săptămîna internațională a harpei** organizată în localitatea Kerkrade din Olanda.

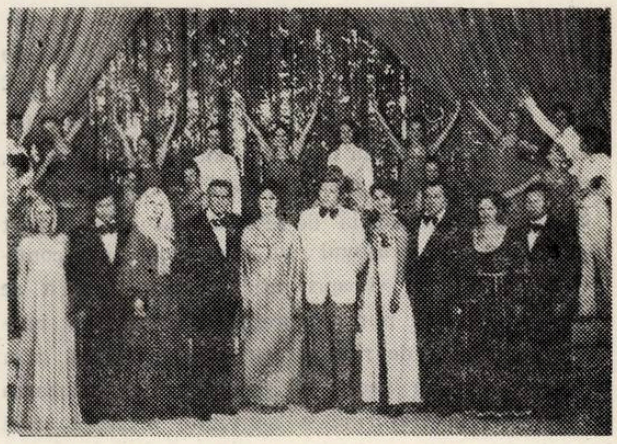
Prezența sa, alături de alți 200 de colegi din multe țări ale lumii, a fost remarcată de personalități muzicale, printre care Phia Berghout, directoarea Fundației Centrului internațional de harpă, care s-a exprimat referitor la harpista din România cu următoarele cuvinte : „...am fost impresionată de minunata sa școală muzicală și calitățile tehnice foarte solide. Muzicalitatea și energia sa sînt deopotrivă remarcabile".

Un merit notabil al harpistei Stana Bunea constă în interpretarea, în cadrul a două recitaluri, a unor lucrări muzicale românești pentru harpă puțin cunoscute participanților. Harpista și profesoara sovietică Vera Dulova apreciază repertoriul abordat de Stana Bunea drept „un bun aport de a prezenta lucrări ale unor compozitori români încă necunoscute pentru mulți specialiști". **Tema cu variațiuni** de Marțian Negrea a figurat alături de **Andante și Allegro** scrise de Bogdan Moroianu sau cele **Șase preludii pentru harpă** de Carmen Petra Basacopol. În recitalul susținut la Maastricht, Stana Bunea a interpretat **Balada română** de Stan Golestan, lucrare care valorifică printr-o admirabilă tehnică de harpă un interesant material tematic de provenientă populară.

Nicolae ȚURCANU

Estrada Teatrului Muzical din Brașov

Se remarcă destul de tîrziu capacitățile artistice de cea mai bună calitate ale unui tînăr colectiv muzical și coregrafic, care își desfășoară abia de un an activitatea în cadrul Teatrului Muzical din Brașov, ca o secție de estradă a lui. Este bine ca un oraș cu o atît de importantă industrie complexă să dispună și de această formă de spectacol, atractiv și distractiv deopotrivă, cu virtuți educative mai puțin sesizabile la o privire superficială, dar evidente în înriurirea exercitată asupra orientării gustului public spre calitate într-o activitate de durată. Mai cu seamă că, dispunînd de mobilitatea pe care i-o asigură decorul textil, lesne transportabil și manevrabil colectivul se deplasează frecvent în uzine, fabrici, baze de producție industrială și agricolă,



ducînd astfel teatrul „la domiciliu", nu fără efortul și disciplina pe care le presupune din partea artiștilor. Dar tinerețea are darul de a birui totul prin entuziasm, iar secția de estradă a Teatrului Muzical din Brașov este alcătuită din elemente tinere, cîțiva soliști vocali, doi-trei actori de proză, un bine pregătit grup coregrafic și o orchestră nu prea mare — o duzină de instrumentiști —, excelent instruită și condusă de Radu Odeșteanu, dirijor experimentat și compozitor cu nerv melodic.

Este o datorie a cronicarului de a înregistra deopotrivă plusurile și minusurile unor formații și grupări artistice aflate la începutul activității lor, care în contact permanent cu publicul au o răspicată răspundere estetică și etică în ansamblul activităților educative prin artă. Semnalăm de astă dată satisfacția pe care ne-a prilejuit-o vizionarea, în stagiunea 1980—1981, a primului mare concert-specta-

col pregătit de Secția de estradă brașoveană : **Melodii '80.**

În afara titlului de-a dreptul anost, în locul căruia se putea găsi altul mai sugestiv, cu un oarecare efort din partea autorilor și a regizorului Nicolae Frunzetti, concertul-spectacol în sine a satisfăcut toate așteptările. În primul rînd, datorită celor cîțiva soliști vocali : Doina Limbășanu, atît de agreată de public, Angelica Odeșteanu, un frumos organ vocal și o plăcută prezență scenică ; Mioara Torceanu, interpretă stăpînă pe un bogat repertoriu; Lucian Lepșa, un tînăr capabil și de mai mult decît oferă deocamdată.

Acompaniamentul a fost asigurat de formația instrumentală dirijată de Radu Odeșteanu cu maleabilitate și, totodată, cu antrenul necesar genului. Momentele vesele — de altminteri prea rare și prea timorate ca text (autor Tudor Boian) — au fost susținute de cuplul feminin Veronica Munteanu și Nora Vlad.

O mențiune cu totul specială i se cuvine grupului de dansatori și coregrafiei lui Cornel Patrichi. Iată că se poate, cu puțină bunăvoință și firește cu ceva mai multă pricepere, atinge un nivel „de capitală" oriunde. Dansurile au fost originale, mișcările disciplinate, grația întregului contribuind într-o bogată măsură la reușita concertului spectacol.

Scenografia Otiliei Oprea a fost la obiect.

Să sperăm că Secția de estradă cu care a fost înzestrat recent Brașovul va beneficia în continuare de atenția și sprijinul necesare spre a se putea afirma din plin talentatul colectiv, care promovează creația de muzică ușoară românească prin numeroase prime audiții și contribuie la difuzarea ei în mase, desfășurînd o activitate artistică utilă în actuala configurație a educației estetice.

George SBÂRCEA

PLOIEȘTI

Județul Prahova a primit vizita remarcabilului colectiv artistic de cîntece și dansuri al naționalităților din Republica Populară Chineză.

Înființat la numai trei ani de la data proclamării Republicii Populare Chineze (respectiv în anul 1952), Ansamblul de cîntece și dansuri al naționalităților din țara prietenă, este alcătuit din circa 300 de artiști profesioniști (soliști vocali și instrumentiști, dansatori, formații instrumentale etc.) reprezentînd tradițiile artei milenare a 29 de naționalități din China socialistă.

Dorința de a cunoaște și întări prietenia dintre poporul chinez și popoarele lumii, prin limbajul nemuritor al artei cîntecului și portului popular, s-a materializat prin numeroase turnee întreprinse în mai multe țări europene, asiatice și din America Latină, pretutindeni spectacolele susținute bucurîndu-se de unanime aprecieri din partea publicului și a criticii de specialitate.

Grupul de artiști care a susținut spectacolele în țara noastră, printre care și în orașele Ploiești și Cîmpina din județul Prahova, a fost alcătuit din tineri artiști hani, mongoli, uiguri, coreeni, yi, manciurieni, tuni, dai și bai.

Iată cîteva titluri semnificative : **Sărbătoarea lampioanelor** (dans al naționalității han), coregrafia Leng Maohong, muzica : Zhang Zhemgping și Feng Qiaohuai ; **Dansul crescătorilor de cai** (dans al naționalității mongole), coregrafia Bao Yiangxin, muzica : Suoyiluotu, soliști : Engk și Meng Jianhua ; **Băieți, înainte** (dans al naționalității yi), coregrafia : Huang Shi, versuri : Zhang Guanrong, muzica : An yu ; **Plutașul** (dans al naționalității miao), coregrafia : Gong Jilong, versuri : Zhang Binyng, muzica : Zhang Yiji și Yang Bihai, solist : Meng Jianhua ; **La pescuit** (dans al naționalității dal), coregrafia : Gong Zilong și Zhang Binyng, muzica : Lu Di, soliști : Xian Jialin și Jin Shenshu ; **Sărbătoarea recoltei bogate** (dans al naționalității coreene), solist : Shen Shunnu, și **Dansul pălăriilor de pai** (dans al naționalității Ly), coregrafia : Chen Qiao, regia : Jin Haishu.

Minunatelor dansuri le-au urmat soliștii valoroși instrumentiști — adevărați maeștri ai genului, virtuozitatea împletindu-se organic cu splendida ținută scenică. Acompaniamentul formației orchestrale a constituit o solidă bază de afirmare a interpreților : Fangming, soprană, Bunya, soprană, Dedechama, mezzosoprană, Jiang Xunzhi, tenor și Wuhuli Kasinm, în cîntecul **Reveta bogată**, melodie specifică naționalităților yigure (solist la tamburină). Satisfacția noastră a fost și mai mare cînd fiecare solist a adus în scenă și piese muzicale bine cunoscute și apreciate de noi, din repertoriul muzicii românești : (Fanhming — **Frunzuliță viorea,** Buniyazi — **Fata neichii fată,** Dedechama — **Ionel, Ionelule,** Jiang Xunzhi — **Floare albă,** din opereta **Ana Lugojana,** de Filaret Barbu).

Entuziastul public prahovean, a remarcat pe bună dreptate înalta valoare artistică a solilor muzicii și dansului popular din R.P. Chineză, dăruindu-i din toată inima, aplauzele sale îndelungi și repetate.

Al. I. BĂDULESCU

Corala „I. Cr. Danielescu"

Încercăm o bucurie adevărată ori de cîte ori putem să consemnăm un eveniment artistic real, ori putem informa cititorii despre existența unei formații artistice valoroase, care ne-a oferit și promite să ne ofere în continuare momente încărcate de emoție artistică, de sensibilitate și frumusețe.

De numele prof. Gh. C. Ionescu sînt legate multe din împlinirile artistice ale vieții culturale ploieștene, numeroase premii internaționale (Arezzo, Tallin, Coork, Vesprem, Lhangollen etc.) și naționale, în cei aproape 40 de ani de activitate, împliniri artistice care nu numai că l-au înscris de mult printre cei mai de seamă dirijori de cor din țară, dar l-au făcut și mesager al artei corale românești peste hotare.

Ultimul premiu internațional l-a obținut împreună cu formația corală feminină „Cantilena", a Casei de cultură a Sindicatelor din Ploiești în 1978, la festivalul-concurs internațional de la Lhangollen-Anglia. În același an, corala feminină „Cantilena" condusă de acest neobosit slujitor al muzicii corale obține locul I la festivalul coral interjudețean „Cetatea de foc" de la Ploiești. Cel mai important succes al formației este însă premiul I și titlul de laureată la cea de a II-a ediție a Festivalului național „Cîntarea României". Imediat după obținerea acestui prețios trofeu, coralei feminine i s-au adăugat partidele de tenori și basi, ceea ce a însemnat constituirea corului mixt „I. Cr. Danielescu" al Casei de cultură a Sindicatelor din Ploiești.

Ploiești, Buzău, Mizil, Brebu, Constanța, Reșița, Lugoj, sînt numai cîteva din localitățile unde au fost susținute concerte atît în formația mixtă cît și în cea pe voci egale.

Omogenitatea, sensibilitatea și acuratețea interpretării, calitatea vocilor, profunda înțelegere a discursului muzical și punerea lui în valoare, au atras atenția specialiștilor, iar Radioul și Televiziunea au solicitat formației să imprime multe din lucrările corale cuprinse în repertoriul curent. Amintim numai numele cîtorva dintre compozitorii ale căror lucrări au intrat în repertoriul formației : I. Cr. Danielescu, Ion Vidu, I. Chirescu, Doru Popovici, Irina Odăgescu, George Draga, Dumitru Bughici, Radu Paladi, Alexandru Pașcanu, Mircea Neagu, Laurențiu Profeta etc.

Corala se bucură și de îndrumarea unui tînăr și foarte talentat dirijor, prof. Florin Faur, care împreună cu încă șapte dintre membrii formației, au alcătuit octetul „Clasic" premiat la Festivalul muzicii de cameră de la Suceava în ultimul timp și deținătorul titlului de laureat cu premiul I la cea de a II-a ediție a Festivalului național „Cîntarea României".

Potențialul artistic al coralei „I. Cr. Danielescu" este mare. Mare este și pasiunea cu care membrii acestei formații împreună cu dirijorii lor slujesc muzica corală.

Cea mai recentă confirmare a valorii acestui cor este locul I și trofeul „Ion Vidu" obținut la cea de a V-a ediție a Festivalului coral interjudețean de la Lugoj din decembrie 1980.

Succesele obținute le răsplătesc strădaniile cu care tălmăcesc atîtea dintre paginile muzicii corale românești și universale angajîndu-i în același timp într-o muncă asiduă care să le permită abordarea unui repertoriu și mai dificil, corespunzător cu evoluția muzicii corale românești.

Așteptăm de la corala ploieșteană „I. Cr. Danielescu", noi apariții în fața publicului iubitor al muzicii corale, care prețuiește cum se cuvine pe cei care, prin arta lor, creează acea mult dorită emoție artistică.

Rodica ILIESCU-GEORGESCU

RECENZII

Doru Popovici: „Preste deal...“

A apărut de curînd în editura FACLA din Timişoara, o nouă carte scrisă de muzicologul şi compozitorul Doru Popovici : **Preste deal... Viaţa compozitorului Ion Vidu.** Lucrarea nu este prima, ca dată, care să aducă lumină asupra vieţii şi creaţiei compozitorului român de la cumpăna veacurilor XIX şi XX. Despre Ion Vidu (1863—1931) au mai scris mulţi : Filaret Barbu, urmaşul său la direcţia corului din Lugoj, George Breazul, Tiberiu Brediceanu, Sabin Drăgoi... pentru ca o amplă şi documentată monografie să publice în 1965 (Ed. muzicală Bucureşti) muzicologul Viorel Cosma, sub titlul **Un maestru al muzicii corale, Ion Vidu.** La această lucrare face numeroase şi directe trimiteri şi Doru Popovici. Parte din documentele prezentate în noua carte fac parte din colecţia Viorel Cosma. Ceea ce aduce nou Doru Popovici în monografia sa este **interpretarea** acestor documente ca şi a multor altora cu totul inedite, plasarea lor, ca evenimente şi fapte cu multiple faţete şi implicaţii, în timpul şi în spaţiul românesc „de dincoace“ şi „de dincolo“ de munţi. Cartea lui Doru Popovici este o carte-eseu despre viaţa românească într-una dintre cele mai încordate perioade istorice, despre viaţa şi cultura românească relevate de profunde aspecte istorice, politice, literare, de artă. Personalitatea compozitorului bănăţean capătă aici — prin puternica investitură de simbol al luptei românilor din Banat, din Transilvania, şi de pe întreg pămîntul românesc „...împotriva nedreptăţilor pricinuite de o lume în agonie, de tristă, foarte tristă amintire...“ (pag. 171) — dimensiuni uriaşe. Nu avem în **Preste deal...** — titlu ales simbolic după unul dintre cele mai cunoscute coruri ale lui Ion Vidu — o biografie obişnuită, o alăturare de date şi fapte cu referire strictă şi cronologică la persoana, viaţa şi creaţia compozitorului, ci o frescă de viaţă românească desprinsă din documente, gesturi şi mărturii preţioase ale celor ce au trăit această viaţă şi l-au cunoscut pe Ion Vidu, şi care pot confirma că multă vreme s-au putut auzi prin satele bănăţene versurile de adîncă dragoste :

Iară sufletul lui Vidu
Plin de dor şi bunătate
Va trăi slăvit în coruri
La oraşe şi la sate.

În cele 20 de capitole ale cărţii, istoria vorbeşte pentru compozitor şi faptele sale. Prin documente, prin fapte şi gînduri aparţinînd compozitorului şi celor din jurul său ne este conturată în esenţe şi evenimente definitorii pentru pămîntul românesc, atît viaţa unei ţări cît şi, în contextul dat, viaţa unui creator român. Căci Ion Vidu merită cu prisosinţă atributul de **român** prin tot ceea ce a simţit, a făcut, şi a scris, versuri sau sunete. Deşi de către mulţi sfătuit să studieze în străinătate, dascălul din Mînerău a preferat să rămînă **printre români.** „Bine — afirma Ion Vidu — dar eu cred că asupra unui talent mai mult influenţează mediul în care se mişcă decît chiar profesorul bun... () Adevărat că pe ă şi pe î nu-l vom putea învăţa nici la Viena, nici la Lipsca, nici la Berlin, şi nici în Italia, pe ă şi î românesc numai la Bucureşti şi la Iaşi îl vom putea învăţa să-l cîntăm... () Şcoală, şcoală, mărită naţie română, dar şcoală românească, căci atunci mai mărită naţie ca tine nu va fi !“ (pag. 48). Cu aceste gînduri a pornit la drum Ion Vidu în viaţă. Cu aceleaşi convingeri va parcurge drumul pînă la sfîrşit, însoţindu-se în timp, cu alţi mari creatori ai timpului său, ca Gavriil Musicescu sau Dumitru G. Kiriac, pentru a nu aminti decît pe cei doi mari dirijori ai corurilor din Iaşi şi Bucureşti de care, pe dirijorul corului din Lugoj l-a legat o trainică prietenie.

Cartea lui Doru Popovici se citeşte cu pasiune, cu deosebit interes. Este o călătorie în trecut, cu dezvăluiri de fapte şi oameni fără de care poporul nostru nu ar fi astăzi ceea ce este. Scrisă de multe ori la persoana întîia, autorul folosind mărturiile unor membri din familia sa, auzite direct ca şi discuţii avute cu profesorii săi de dragă amintire şi caldă recunoştinţă : Constantin Nedelcu, Tiberiu Brediceanu, Sabin V. Drăgoi, Nicolae Ursu, Mircea Popa care „pe lîngă faptul că m-au învăţat să cînt simplu, românește, mi-au înlesnit cunoaşterea atîtor date revelatoare legate de existenţa lui Ion Vidu“ (pag. 171), monografia sa îşi apropie cititorul, captivîndu-l. Din lucrare, analizele muzicale lipsesc — o dovadă în plus că autorul şi-a propus să depăşească limitele unei lucrări de strictă specialitate. Sînt amintite mereu doar titlurile unor cîntece mult cunoscute şi îndrăgite, scrise de Ion Vidu, ca **Negruţa, Ana Lugojana, Vraja, Preste deal, Răsunetul Ardealului, Răsunet de la Crişana, Sus opincă, Răsunetul Timişului...** parte doar din vasta creaţie a compozitorului. Căci, pentru aceste cîntece româneşti nemuritoare, George Enescu l-a numit pe autorul lor „trubadurul Lugojului“, iar continuatorii săi, Tiberiu Brediceanu, Sabin Drăgoi, Eugen Cuteanu, Nicolae Ursu, Mircea Popa, Zeno Vancea l-au socotit „părintele lor sufletesc“. Acestui „Ion Creangă al muzicii româneşti“ îi aduce şi Doru Popovici mulţumirea sa de creator român printr-o carte plină de semnificative şi preţioase completări atît pentru istoria muzicii cît pentru dezvoltarea întregii culturi româneşti.

Cristina SÂRBU

Scrieri muzicologice în limba maghiară, 1980

La trei ani de la apariţia primei publicaţii de acest fel, redacţia maghiară a Editurii Kriterion a scos din nou un volum de scrieri muzicologice, de data aceasta sub îngrijirea lui András Benkő. Volumul este dedicat de coautori decanului nostru de

vîrstă, muzicologul István Lakatos, cu prilejul împlinirii a 85 de ani.

Sărbătoritul este prezent în volum cu o lucrare din 1944, refăcută pentru acest prilej : **Societatea de muzică din Cluj (1887—1918).** Reeditarea este pe deplin justificată, perioada tratată de autor fiind foarte puțin cunoscută de istoricii vieții muzicale — și surprinzător de bogată în evenimente. Societatea clujeană a fost un prețios mobilizator al forțelor muzicale locale și o capacitate organizatorică în stare să cîștige colaborarea unor virtuozi, ași de prima mînă ai epocii, ca Wilhelmj, Dohnányi, Casals, Sauer, Marteau, Backhaus, Godowski etc. Zoltán Berde publică o sinteză intitulată **Viața muzicală la Sfîntu Gheorghe (1862—1944),** demonstrîndu-ne că istoricul recital al lui Bartók din 1927 nu a fost pe departe unicul eveniment muzical al tîrgușorului demn de a fi menționat de istorici. În perioada cercetată, orașul de reședință al actualului județ Covasna a cunoscut o mișcare corală și o viață de concerte de efervescență remarcabilă, ba a avut și orchestre simfonice, înjghebări camerale și chiar compozitori locali, printre care avocatul Dr. Keresztes, autor al unor singspieluri jucate cu succes și pînă și a unei **Simfonii secuiești.** Károly Szász comunică în facsimil, cu un scurt comentariu introductiv, **O lucrare inedită de Erkel.** Este vorba de un „Albumblatt" menționat în bibliografiile compozitorului maghiar drept „necunoscut", descoperit recent la Tîrgu Mureș, din păcate într-o versiune autografă incompletă care ne permite crearea unei imagini despre această operă tîrzie a lui Erkel, dar nu și interpretarea ei. Lucrarea **Enescu și Tîrgu Mureșul** de Mátyás Kozma este o sumă a ceea ce se știe azi despre cele zece concerte date de Enescu în orașul de pe Mureș, subliniindu-se ideea că aceste vizite au constituit tot atîtea prilejuri de cunoaștere reciprocă, Enescu interesîndu-se mai mult decît cordial de tot ce se întîmplă în viața muzicală a orașului care, la rîndu-i, l-a primit de fiecare dată cu entuziasm. „Petele albe" semnalate de autor (bunăoară, nu se cunoaște programul concertului din 21 noiembrie 1936) invită la continuarea cercetărilor aferente. **Contribuțiile** recenzentului subsemnat **la biografia lui Philipp Caudella** nu se cer prezentate cititorului român de literatură muzicologică, ele fiind în curs de apariție — e drept, într-o versiune mai scurtă — în **Studii de muzicologie** vol. XVI. András Benkö publică o documentație admirabilă prin imensitatea muncii investite în strîngerea și sistematizarea materialului ei : **Lucrări de Bartók — interpretate la noi.** Tabelele lui sînt, firește, susceptibile de completări, dar, și așa, este de domeniul fantasticului să te angajezi să menționezi sistematic toate audițiile publice ale tuturor lucrărilor bartókiene care au avut loc în toate orașele și tîrgușoarele, inclusiv la posturile de radio și de televiziune ale României, chiar și cele ale unor părți detașate de contextul lor, chiar și transcripțiile !

Sub titlul **Contribuții la teoria armonică a muzicii secolului 20,** Ede Terényi se ocupă de rolul acordului major în muzica modernă și contemporană, clasificînd ipostazele lui tipice : acordul major cu elemente armonice complementare, cu efecte de tip „ajoutée", structurile de straturi acordice cu centru gravitațional major etc. Lucrarea, un capitol al tezei de doctorat pe care compozitorul clujean urmează s-o susțină, merită pe deplin să fie publicată și în limba română. János Jagamas este prezent în volum cu un studiu dedicat similitudinilor morfologice dintre **Cîntecul popular maghiar de stil nou, cu structură de cvintă boltită, și expoziția de fugă,** sugerînd concluzia că unele legități ale organizării materialului sonor sînt la fel de valabile în ambele genuri comparate, oricît de îndepărtate să fie ele atît geografic cît și cronologic. Ni se pare de o importanță excepțională **Culegerea de muzică populară realizată de Lajos Kocsis la începutul secolului,** prezentată de István Almàsi. La îndemnul lui János Seprődi, tînărul Kocsis, elev în clasa a VII-a a Colegiului Reformat din Cluj, în primăvara lui 1911 a cules în jurul Bobîlnei 31 de melodii populare maghiare și românești, încadrate în următoarele categorii de genuri : ungurești, ceardașuri lente, ceardașuri repezi, de-a învîrtita, de-a lungu, marș de nuntă, marș, cîntece populare românești (hore). Discipolul lui Seprődi a notat melodiile corect, a consemnat și datele necesare cu privire la informatori și la prilejul de care se leagă cîntarea melodiilor respective, oferindu-ne un material folcloric autentic, de mare valoare pentru etnomuzicologia comparată. Menționăm prezența printre jocurile ungurești a două variante apropiate ale temei Dansurilor de pe Mureș de Kodály, analogie care nu a reținut atenția folcloristului clujean, János Fancsali publică în volum **Contribuții la bibliografia lucrărilor muzicale din țara noastră compuse pe versuri de Endre Ady :** date cu privire la 220 de lucrări muzicale (193 lieduri, 24 coruri și 3 lucrări de alt gen), compuse pe un număr de 148 poezii. Bibliografia nu este selectivă, ceea ce este un merit capital al unei bibliografii bune, utile. Ne derutează însă faptul că, alături de compozitori mai mici sau mai mari, dar cunoscuți — ca Árpád Balázs sau Nicolae Bretan, Ede Terényi sau Cornel Țăranu — apar nume total necunoscute ca Marcell Mikes (cu 58 de titluri!) sau Barna Szunyogh (20 de titluri). În cazul acestora din urmă, considerăm că autorul ar fi fost obligat să-și informeze cititorii cu privire la persoanele respective și să se exprime, oricît de succint, dar univoc, despre nivelul profesional al compozițiilor menționate. Oricum, evidența lui Fancsali este un prețios instrument de lucru și ca atare impune respect. Ultimul material al volumului este **Bibliografia muzicală a lui István Lakatos (1970—1979)** întocmită de Benkő în completarea bibliografiei 1911—1969 publicată anterior, urmînd apoi scurte note biografice despre autori, rezumate în română și germană și sumarul tipărit în trei limbi.

Concluziile cu privire la valoarea de ansamblu a unui volum colectiv nu pot fi formulate de unul dintre coautorii săi. Dar credem că pînă și această sumară trecere în revistă a studiilor publicate poate să trezească interesul cititorului român pentru preocupările muzicologilor maghiari din țară care, cu toată specificitatea tematicii sau a unor tradiții particulare, prin munca lor îmbogățesc patrimoniul muzicologic al României contemporane.

Fráncisc LASZLÓ

DE PESTE HOTARE

FESTIVALUL HÄNDEL DE LA GÖTTINGEN, R. F. GERMANIA, LA A 60-a EDIȚIE

Au trecut 60 de ani de cînd un inimos colectiv a inițiat la Göttingen sărbătoarea anuală a lui Händel.

De atunci și pînă acum, cu excepția cîtorva ediții care n-au avut loc, s-au făcut auzite în sălile de concerte din acest oraș acordurile creației händeliene, alături de partituri ale altor compozitori.

Regretatul Walter Meyerhoff, marcantă personalitate culturală, alături de alți promotori, Oskar Hagen, Hans Niedecken-Gebhard, Alfred Bertholet, Fritz Lehmann, Emilie Dahuk-Baroffio, a fost unul din inițiatorii festivalului ; el a ținut zeci de ani la înălțime drapelul organizator și flacăra nestinsă a acestui festival internațional. Pînă în anul 1977 a deținut înalta funcție de președinte de onoare al Festivalului Händel.

O retrospectivă a ultimelor 10—12 ediții, timp în care la festivalul de la Göttingen au participat prestigioși artiști și personalități din domeniul artei și culturii din țara noastră — artistele emerite Emilia Petrescu și Martha Kessler, regretatul Ion Românu — unul dintre animatorii și susținătorii creației händeliene în România — ne oferă minunatul prilej să afirmăm cu deplină admirație că „Festivalul Händel" de la Göttingen a depășit granițele R. F. Germaniei, devenind de multă vreme o sărbătoare muzicală internațională de mare prestigiu.

La această demnă și prețioasă reputație a contribuit din plin rafinatul tălmăcitor al partiturilor händeliene, binecunoscutul dirijor Günther Weissenborn, care, la ediția din acest an, după o activitate îndelungată, a dirijat concertul de adio, predînd bagheta „de serviciu" a festivalului — folosind expresia lui Friedrich Rietmüller, președintele Societății „Händel" și Kulturdezernet al orașului Göttingen — pe mîini sigure care vor aduce la Göttingen un suflu nou, în persoana dirijorului englez John Eliot Gardiner.

Este neîndoielnic o lăudabilă inițiativă de a programa în festival lucrări în stilul epocii lui Händel, soliști și interpreți care folosesc instrumente originale. Acest lucru se practică la Göttingen frecvent. Dar, în acest an, organizatorii ne-au oferit, spre satisfacția generală, programarea renumitului maestru Michel Figuet cu al său Barockblaserensembles. Valoros și prestigios ansamblu! S-a produs în prima zi a festivalului, folosind pentru intrarea în scenă o apariție inedită, o veritabilă demonstrație în public. Cu instrumentele lor specifice, cu ținuta vestimentară de epocă și perucile „à la Baroc", lăsa impresia unei formații care vine din vremuri demult apuse, pentru a readuce în actualitate muzica și creația acelei vremi. Și nu putem să nu remarcăm modul impecabil, măiestria tehnică și interpretativă a acestei formații.

Am vizionat apoi una din marile creații din domeniul muzicii de operă a lui Händel, **Orlando.**

O distribuție excelentă. S-a detașat soprana Andry Michael, cu vocea ei de cristal, care de altfel a strălucit și în ziua următoare în interpretarea celor trei arii germane de Händel.

Punerea în scenă a operei **Orlando** s-a dovedit a fi un pas înainte în modernizarea concepției privind scenografia acestor spectacole. Decorurile de reverie, imaginile fantastice, create cu ajutorul jocurilor de lumini au întregit și pe acest plan reușita deosebită a spectacolului.

Conducerea muzicală și acompaniamentul au fost la înălțime. Dirijorul Weissenborn nu s-a dezmințit nici de această dată de la constanța și măiestria sa în interpretarea creației händeliene.

Și iată că în ordinea succesiunii programului ajungem să amintim de formația succesorului la cîrma artistică de la Göttingen, John Eliot-Gardiner, „The English Baroque Soloists". Cu un repertoriu de epocă — H. Purcell, Th. Chilco, Th. A. Arne, W. Boyce și apoi G. Fr. Händel, această formație a prilejuit unul dintre concertele de vîrf ale festivalului. Soprana Jennifer Smith, la înălțime.

Orchestra de cameră din Halle — R. D. Germană, ne-a oferit o seară de mari satisfacții. Am ascultat muzică foarte bine interpretată, de Händel, Telemann, Pietro Baldassari și o simfonie de cameră de Șostakovici. Un ansamblu de mare clasă, iar dirijorul lui, Olaf Koch, bun conducător, deși puțin rece și cam distant.

Despre Lobgesang, semnalăm ca apreciabilă ideea abordării diferitelor epoci de creație în programul serii. Alături de **Utrechter Te Deum** al lui Händel, compus la moartea reginei Ana, deși scrisă sub influența lui Purcell, întrevăzîndu-se totuși, amploarea oratoriilor de mai tîrziu, am mai ascultat o lucrare a lui Zoltan Kodaly și **Simfonia — Cantata op. 52 „Lobgesang"** de F. Mendelssohn-Bartholdy.

Festkonzert-ul, care a încheiat cea de a 60-a ediție a Festivalului de la Göttingen, ne-a oferit, de altfel, după cum era și de așteptat, un mare moment de excepție.

În prima parte am ascultat, interpretat de Südwestdeutsche Kammerorchester, sub conducerea lui Günther Weissenborn o suită pentru orchestră de G. Ph. Telemann și un J.S. Bach, pentru ca în partea a II-a a programului să ni se ofere Cantata italiană **Appolo e Dafne — La terra e liberata — pentru soprană, baritonș și orchestră.** Revelația serii a constituit-o soprana Julia Varady.

Această lucrare minunată ne va rămîne multă vreme în amintire ca un act artistic de mare reușită, și de fidelă amabilitate.

Savu RĂDULESCU

Ilie CERNA

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

LIPATTI—TRENTE ANS APRÈS (II)

Dragoș Tănăsescu et Grigore Bărgăuanu

Après la mort de Dinu Lipatti la discographie mondiale s'est enrichie d'une série d'enregistrements dont la diffusion a été posthume ; soit des interprétations que l'on connaît sous différentes variantes d'enregistrement, soit d'autres, absolument inédits, à savoir des enregistrements de nouvelles pièces, ignorées du vivant de l'artiste.

Dans la première catégorie d'interprétations de diffusion posthume on distingue certaines, plus anciennes que celles diffusées du vivant de l'artiste, et d'autres interprétations, ultérieures.

De notre avis, cette classification est utile au chercheur, car, par rapport à la place désignée, l'enregistrement nous révèle la voie vers laquelle évolue la conception sur l'interprétation de l'artiste et les étapes qu'il a franchies pour dégager nettement sa conception.

Nous découvrons dans la personnalité de l'artiste, par ses interprétations totalement inédites, des qualités nouvelles d'interprétation, exigées par le répertoire.

Jusqu'à présent, font partie de la première catégorie (sous différentes variantes) les pièces suivantes, enregistrées antérieurement à celles diffusées du vivant de Dinu Lipatti.

J. S. Bach — *Partita no. 1 en si bémol majeur (Prélude, Sarabande* — fragments — *Allemande)* enregistrée au clavecin, 1936.

J. S. Bach — *Chorale en sol majeur de la Cantate BWV 147 „Jésus que ma joie demeure"*, 1941.

Chopin — *Valse no. 2 en la bémol majeur*, 1941 et les morceaux suivants, enregistrés ultérieurement aux versions connues du vivant de l'artiste :

J. S. Bach — *Partita no. 1*, septembre 1950, Besançon.

W. A. Mozart — *Sonate en la mineur* KV 310, septembre 1950, Besançon.

Fr. Chopin — *Nocturne no. 8 en ré bémol majeur*, février 1950.

Fr. Chopin — *Valses no. 1 et no. 3* — 14, septembre 1950, Besançon.

R. Schumann — *Concerto pour piano et orchestre en la mineur*, avec l'orchestre „Suisse Romande" sous la direction d'Ernest Ansermet, février 1950.

Sont connues, de la seconde catégorie (interprétations totalement inédites) :

D. Scarlatti — *Sonate en sol majeur*, L. 387, 1941.

W. A. Mozart — *Concerto pour piano et orchestre en do majeur*, KV 467, Orchestre du Festival de Lucerne, sous la direction de Karajan, août 1950.

J. Brahms — *Quatre intermèdes*, 1936, 1941.

Fr. Chopin — *Etude op. 10 no. 5 en sol bémol majeur, pour „touches noires"*, 2 versions inédites, 1941 et février 1950.

Fr. Liszt — *Danse des gnomes*, 1941.

Fr. Schubert — *Deux impromptus op 90*, septembre 1950, Besançon.

R. Schumann — *Etude symphonique nr. 9*, 1941.

B. Bartók — *Concerto pour piano nr. 3* avec le *Collegium musicum* de Zürich, sous la direction de Paul Sacher, 1948.

G. Enesco — *Presto vivace de la Sonate no. 1 en fa dièse mineur*, 1936.

A partir des enregistrements posthumes d'où l'on peut cerner l'évolution de la conception sur l'interprétation de Lipatti, nous considérons comme particulièrement significative la réalisation de la *Chorale en sol majeur* de Bach, en 1941. En comparant cette version, réalisée à 24 ans, à celle enregistrée par la Maison Columbia 9 ans après et dans la dernière année de sa vie, nous remarquons une toute autre conception que celle qu'avait adoptée ultérieurement Lipatti.

Il ne s'agit pas encore de ce silence olympien méditatif, sobre, parfois objectif du dernier enregistrement ; par contre, on voit une participation plus mouvementée, plus directe du jeune artiste qui, pris dans le tourbillon de la vie, n'a pas encore la perception nette du pourquoi de l'existence. Nous ne voulons pas établir une hiérarchie qualitative, mais révéler une étape, dont la compréhension donne un sens plus profond aux conclusions ultérieures.

L'enregistrement du *Concerto* de Schumann, en collaboration avec l'orchestre „Suisse romande", sous la direction d'Ansermet — sans qu'il s'agisse de changements sensibles de conception — par rapport à la version connue du vivant de l'artiste — avec la Philharmonie de Londres, sous la direction de Karajan — se fait remarquer toutefois par une expression plus authentique.

D'ailleurs, Lipatti lui-même, dans une lettre adressée au professeur Florica Musicesco le 16 mai 1948, de Genève, appréciait sa collaboration avec le chef d'orchestre allemand en ces termes :

„...un chef d'orchestre remarquable mais super-classique qui au lieu d'aider mes timides élans romantiques, a freiné mes bonnes intentions, en m'empechant d'enlever totalement le faux-col".

En comparant les deux versions d'enregistrement, nous devons attirer l'attention sur les conditions particulières de leur réalisation. D'abord, l'interprétation sous la direction de Karajan a eu lieu dans le studio d'enregistrement, dans des conditions techniques et d'exécution spéciales ; l'interprétation sous la direction d'Ansermet, en concert public, a joui d'autres conditions. Deux situations bien différentes, qui favorisent ou défavorisent l'artiste. Le dernier enregistrement était occasionnel et n'etait pas destiné à être fixé sur disque, ce qui explique et excuse à la fois, dans une certaine mesure, la parution tardive, après une vingtaine d'années, de cet enregistrement, heureusement préservé, par hasard.

Il y a encore un élément que l'on ne saurait omettre, la maladie du pianiste, qui s'était aggravée impitoyablement pendant les deux années qui s'étaient écoulées entre les deux enregistrements.

En écoutant le dernier enregistrement du *Concerto* de Schumann, nous nous souvenons de l'aveu de Lipatti — que le *Concerto* illustre mieux que tout autre : la souffrance l'a mûri, a accru et approfondi sa capacité de compréhension, en lui faisant mieux connaître le monde sensible de la musique, l'y intégrant. Dès les premiers accords du *Concerto*, à l'enthousiasme juvénile de la première partie va succéder un développement plus grave, plus dramatique, presque résigné.

Le lyrisme de légère nostalgie qui introduit le thème dans la variante avec Karajan, prend, dans la variante avec Ansermet, des accents douloureux qui semblent s'achever dans le néant, vers la fin.

Bien que la conception sur l'interprétation ne diffère pas dans l'essentiel, la version avec Ansermet offre des implications dynamiques, agogiques dont l'expression est beaucoup plus subtile et riche en nuances.

L'artiste assimile tellement l'interprétation, qu'il semble s'exprimer lui-même, en exposant son propre portrait psychologique. De plus, les éléments sonores sont tellement subordonnés au plan affectif qu'ils disparaissent de notre sphère sensorielle pour nous restituer l'émotion sous sa forme la plus épurée.

Les interprétations totalement inédites comprennent également des morceaux où l'on distingue soit l'exubérance juvénile, pleine de spontanéité et de joie de vivre de la première jeunesse de Lipatti (dans la *Sonate en sol majeur* de Scarlatti, la *Danse des gnomes* de Liszt, *l'Etude pour „Touches noires"*, *„La négresse"* de Chopin, 1941), soit le ton grave, spiritualisé, de la dernière époque où la joie cède à la tristesse, la spontanéité, à la méditation, le climat dyonisiaque, à la spiritualité (nous nous rapportons particulièrement aux *Impromptus* de Schubert). Ces deux aspects apparemment opposés caractérisent le tempérament artistique de Lipatti, que l'on a maintes fois rapproché de celui de Mozart.

A la fin de cette évocation rétrospective, il convient de citer la dernière manifestation artistique de Dinu Lipatti — son récital à Besançon — dont le souvenir est impérissable, grâce à sa diffusion posthume.

En français par
Lidia Ciucă

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA — Nr. 3, 48 p. Bucureşti — Martie 1981

Redacţia : Bucureşti, str. Poiana narciselor nr. 6, sector 6.
Telefon : 15.93.61
Administraţia : str. Constantin Esarcu nr. 2.
Telefon : 16.37.47

Revista se găseşte la chioşcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secţie muzicală şi la Magazinul „Muzica" din Bucureşti, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poştale, factorii poştali şi difuzorii din întreprinderi şi instituţii.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 11226, Bucureşti, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLECTIVUL REDACŢIONAL

dr. VASILE TOMESCU (redactor şef), GEORGE DRAGA (redactor şef adjunct). Redactori : MIHAI MOLDOVAN (dezbateri, creaţii), COSTIN CAZABAN (viaţa muzicală), MICHAELA ROŞU (ştiri, Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacţie : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACŢIONAL

dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROŞU

Pe coperta I : Constantin Baraschi — George Enescu

I. P. Informaţia c. 1117

42.416

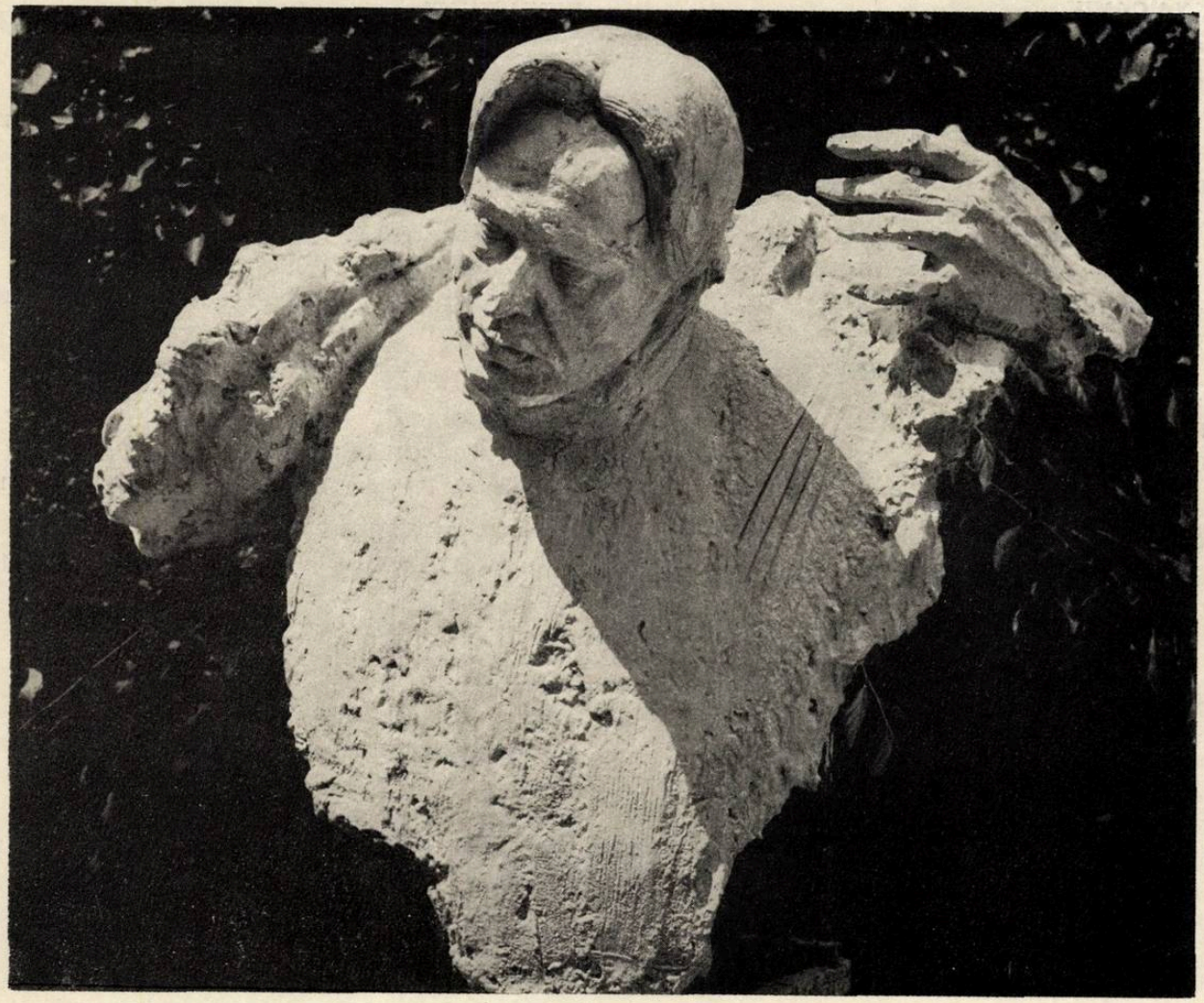
Preţ lei 7

4

MUZICA

APRILIE 1981

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE



„N-am făcut altceva decît să traduc
ceea ce cîntîndu-mi
auzeam în inimă".

George Enescu

CUPRINS

DORU POPOVICI
Pagini vocal-simfonice inspirate din istoria partidului 1

DANA CAMIL
Simfoniile lui Enescu-Configurații stilistice 4

SOFIA GELMAN
George Enescu — *Strigoii* 12

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

(Rubrică realizată de Mihaela Roșu în colaborare cu Costin Cazaban, Mihaela Marinescu și Dan Voiculescu 13

MUZICIENI ROMÂNI

IOSIF SAVA
MIHAI MOLDOVAN
Emanuel Elenescu la 70 ani 15

LISETTE GEORGESCU
În memoriam Dinu Lipatti 18

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează :
Edgar Elian, Dan Scurtulescu, Grigore Constantinescu, Mihaela Marinescu, Gabriel Tomescu, George Sbârcea, Ștefan Cărăpănceanu, Alfred Hoffmann, Anton Dogaru, Ioan Fancsali, Ene Borza 19

RECENZII

PINTÉR LAJOS
Bela Bartok — Studii și mărturii de Laszlo Ferenc 33

EMILIA COMIȘEL
Ecouri ale folclorului românesc . . . 36

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

FRED POPOVICI
Anatol Vieru 37

SOMMAIRE

DORU POPOVICI
Oeuvres inspirées par L'histoire du Parti Communiste Roumain 1

DANA CAMIL
Les Symphonies de Georges Enesco . . 4

SOFIA GELMAN
George Enesco — *Strigoii* 12

DE L'ACTIVITÉ DE L'UNION DES COMPOSITEURS

(Rubrique réalisée par Michaela Roșu en collaboration avec Costin Cazaban, Mihaela Marinescu, Dan Voiculescu) 13

MUSICIENS ROUMAINS

IOSIF SAVA
MIHAI MOLDOVAN
Emanuel Elenescu à 70 ans. 15

LISETTE GEORGESCU
In memoriam Dinu Lipatti 18

LA VIE MUSICALE

Signataires :
Edgar Elian, Dan Scurtulescu, Grigore Constantinescu, Mihaela Marinescu, Gabriel Tomescu, George Sbârcea, Ștefan Cărăpănceanu, Alfred Hoffman, Anton Dogaru, Ioan Fancsali, Enea Borza 19

COMPTES RENDUS

PINTER LAJOS
Bartók Béla — *Tanulmányok és tanuságok* par Laszlo Ferenc 33

EMILIA COMIȘEL
Echos du folklore roumain 36

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

FRED POPOVICI
Anatol Vieru 37

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXXI NR. 4 (343) APRILIE 1981

60 DE ANI DE LA FĂURIREA PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN

Pagini vocal simfonice inspirate din istoria partidului

Doru Popovici

Lupta din trecut a poporului român pentru libertate şi dreptate socială, pentru mult rîvnita Independenţă naţională a fost reflectată în nenumărate creaţii româneşti din zilele noastre, culminînd cu *Lupta Partidului Comunist Român* pentru înlăturarea unei lumi crepusculare, bazate pe „exploatarea omului de către om", pentru zdrobirea fascismului odios, prin actul de la 23 August 1944.

Desigur că în această privinţă se poate vorbi de o *dimensiune majoră* în arta noastră sonoră, raportată la genul vocal, în general vorbind, dar mai cu seamă la genul *vocal-simfonic* sau, altfel spus, la *cantată* şi *oratoriu*. Faptul trebuie legat de înfiinţarea, în anii României socialiste, a multor orchestre şi ansambluri corale, iar în ultimul deceniu, a prestigiosului festival naţional *„Cîntarea României"*, festival iniţiat şi îndrumat de tovarăşul *Nicolae Ceauşescu*.

Să începem eseul nostru cu scurte consideraţii asupra generaţiei enesciene. În această privinţă se cuvine a menţiona creaţiile lui *Mihail Andricu*, indestructibil legate de incandescentele transformări sociale şi politice de după 23 august 1944. Am numit *cantata festivă* şi cantata *Prind visele aripi* — concepute pe poeme de Maria Banuş. Se remarcă şi în acest context sonor al reputatului compozitor un stil lirico-pastoral, cu melodii modale profund diatonice, cu o orchestraţie aerată, delicată, camerală, în care se relevă utilizarea eficientă a timbrelor pure. Stilul autorului — de o simplitate savantă, am spune rafinată, este inconfundabil ! Dacă Mihail Andricu relevă un clasicism structural — pe un indiscutabil, „fond românesc" — Diamandi Gheciu contrastează printr-un neoromantism legat de un melos diatonic foarte cantabil şi un limbaj armonico-timbral din care nu lipsesc unele aspecte ale muzicii franceze de la finele secolului trecut şi începutul veacului nostru, însă organic integrate în discursul sonor utilizat. Amintim, în acest sens, oratoriul *Lazăr de la Rusca*, ce are la bază versurile lui Dan Deşliu.

În generaţia post-enesciană semnalăm un număr mai mare de compozitori, care s-au inspirat din această tematică majoră. În primul rînd, pe *Sigismund Toduţă* cu dramatica sa cantată *Balada steagului*, creaţie remarcabilă pe versuri de Victor Tulbure, în care marele nostru polifonist îmbină original şi expresiv un melos popular, mai apropiat de folclorul din Munţii Apuseni, cu elemente de armonie şi contrapunct modal de tip neobaroc. Lirismul şi dramatismul elevat al cantatei se întrepătrund în secţiunea centrală, unde versurile reliefează lupta unui comunist ilegalist împotriva unei lumi de tristă amintire, cu atîţia oameni nevinovaţi, ucişi de „josnicia gloanţelor"... Iată un frumos exemplu în care vechile forme de *fugă* şi *passacaglia* sînt utilizate creator, sau, parafrazînd pe un mare gînditor român, am spune că Sigismund Toduţă a preluat o coloană de marmură de la un templu vechi pentru a înălţa altul nou...

Tot în aceeași generație îl includem pe Gheorghe Dumitrescu, cel ce a creat oratoriul istoric românesc al zilelor noastre. Pornind — cu precădere — de la folclorul oltenesc și de la procedeele muzicii modale, utilizînd o vocalitate complexă și o orchestrație densă, ce tind spre „monumentalul neo-romantic", Gheorghe Dumitrescu a dat la iveală nenumărate opusuri, inspirate de tematica istorică, iar dintre acestea oratoriul *Tudor Vladimirescu* ni se prezintă a fi cel mai popular și poate și cel mai reprezentativ. Dintre lucrările sale vocal-simfonice, puternic ancorate în „eufonia lui 23 August 1944" evidențiem cantata *Zburătorul de larg,* pe versuri de Cicerone Theodorescu, *Cantata festivă,* pe versuri de Victor Tulbure, precum și oratoriile *Zorile de aur* și *Griviția noastră* — ambele avînd la bază tot poezii de Cicerone Theodorescu. Oratoriul *Griviția noastră* contrastează față de celelalte lucrări amintite prin reliefarea unei *muzici tragice,* care abia în final se înseninează cu discreție. Totodată, autorul folosește cu succes — pe o scară largă — *recitatorul,* amintind într-o oarecare măsură de opera de concert și de madrigalul dramatic al Renașterii italiene. Tot în acest climat sufletesc ardent înscriem ciclul de 7 *Cîntece „Din Uliția noastră"* de Paul Constantinescu, pe versurile lui Cicerone Theodorescu. În muzica lui Paul Constantinescu, ciclul citat se diferențiază prin melosul modal cromatic, în deplină consonanță cu o armonie modală cromatică, iar sub acest aspect se poate vorbi de o lume sonoră, ce își găsește liantul în *noul modalism* cultivat de George Enescu, Bartók și Messiaen. De altfel, cele 7 *Cîntece „Din Uliția noastră"*, ca și *Triplul concert* de Paul Constantinescu marchează un apreciabil simț al inovației fecunde din partea compozitorului. Cîntecul *După mort* poate fi socotit un emoționant „marș funebru", în amintirea celor morți în luptele încrîncenate de la Griviția, lupte care au fost, sînt și vor fi considerate un categoric *NU !* adresat mișcării naziste și tendințelor de fascizare a țării. Prin această lucrare, care, mai ales prin orchestrație depășește sfera tonului confesional al liedului, Paul Constantinescu ne oferă în ultimă instanță o cantată reprezentativă, rod al unei autentice măiestrii.

În aceeași ambianță spirituală se înscrie și muzica vocal simfonică a lui *Alfred Mendelsohn* — ne referim la cantata *Glasul lui Lenin,* pe versuri de Maria Banuș, dar mai cu seamă la simfonia cu cor și soliști *Sub cerul de vară,* pe versuri de aceeași Maria Banuș. Și Alfred Mendelsohn pune în valoare un limbaj modal cromatic, dar mai polifonic și totodată mai puțin cantabil, datorită interferențelor modale cromatice cu serialismul dodecafonic, de tip neoschönbergian. Este poate cea mai expresivă lucrare vocal simfonică a fecundului compozitor.

În contextul generației compozitorilor afirmați în ultimele decenii, nu puține sînt cantatele și oratoriile măiestrit concepute. Tiberiu Olah ne-a dăruit o cantată de excepție — *Prind visele aripi,* amplă lucrare, avînd la bază versurile Mariei Banuș. O *fugă* dinamică legată prin mii de fire de cuvintele *„Zdrobiți hitleristele hoarde !"* este continuată de o *passacaglie* de un caracter imnic, emoționantă pagină și cu un tulburător colorit instrumental evocator. Tiberiu Olah, pe lîngă limbajul armonico-polifonic, de tip cromatic și de o certă structură modală, emancipează — la un înalt nivel de măiestrie — instrumentele de percuție, generînd o „adevărată școală de cantată românească" — după cum foarte bine observa Paul Constantinescu. Pe o coordonată similară se situează limpedea lucrare a lui Anatol Vieru și sugestiv intitulată *Cantata anilor lumină,* pe versuri de Nina Cassian. Pornind de la un strălucit cîntec de masă al său — *Țară scumpă, să trăiești* (tot pe versurile Ninei Cassian) și utilizînd creator vechea formă de sonată — cu o evidentă natură dialectică a discursului sonor — la care se adaugă o „polifonie ritmică" a instrumentelor de percuție, Anatol Vieru conturează un opus viguros, dinamic, mobilizator, închinat marilor realizări ale poporului nostru, sub conducerea înțeleaptă a Partidului Comunist Român.

Dacă toate aceste compoziții nu exclud un anume funcționalism — de tip neomodal — Ștefan Niculescu, în *Cantata a II-a* — pe versuri de Gelu Naum — folosește *„serialismul dodecafonic — integral"*, obținînd o poetică muzicală antirăzboinică și cu o puternică forță tragică, totodată opusul poate fi socotit și un recviem în memoria tuturor celor uciși în luptele contra fascismului, în perioada sumbră a celui de al doilea război mondial. În schimb *Cantata nr. 1* — pe versuri de Nina Cassian a aceluiași creator atrage atenția prin luminozitatea ei vivifiantă, fiind de fapt replica ingenioasă și pe fond liric a cantatei „anilor lumină" a colegului său de generație, Anatol Vieru. Cornel Țăranu a scris și el o originală și inspirată cantată, *Cîntare unui ev aprins,* pe versuri de Nicolae Labiș, creație de o asperitate expresivă, ce are ca punct de plecare tehnica de compoziție „serial-modală". În final, autorul pune sub un con de limpezimi, sentimentul încrederii poporului nostru în „mersul spre mai bine" al noii lumi, care s-a născut în anii „evului aprins", trăiți din plin de bravul nostru popor. Tot pe coordonata „serial-modală" se situează și Liviu Glodeanu cu mișcătoarele sale opusuri vocale, din care citîm la loc de frunte *Cantata 1933, op. 11,* pentru bariton, cor mixt., orchestră pe versurile nobile ale lui Nichita Stănescu. Față de ceilalți colegi de generație, Liviu Glodeanu se distinge printr-un plus de vigoare și de tensiune dramatică, încît, fără exagerare, putem afirma că acest mult regretat compozitor, atît de înzestrat, semnifică *dinamismul și dramatismul muzicii reduse la esență*... Recviemul său, pentru tragicele evenimente ale anului

1933, se identifică cu un amplu imn de o expresie virilă, o adevărată „tragedie optimistă" !.

Desigur că, în această ramură mai putem aminti și alți compozitori. De pildă pe „neoenescianul" și mult dotatul George Draga, pe Mihai Moldovan, atît de personal și înclinat spre fabulos, spre pastoral, spre tonul evocator, pe Irina Odăgescu — realizată plenar în domeniul madrigalului — pe Radu Paladi — cu larg-accesibilul opus intitulat *Oratoriul eliberării,* pe versuri de Eugen Jebeleanu și numele pot continua... Am lăsat mai la urmă pe Dumitru Capoianu — cu profunda sa *Odă* dedicată nepieritorului și seninului simbol al izbînzilor noastre : *Partidul Comunist Român.* Lucrarea face trecerea dintre o muzică cromatică, aceasta fiind concepută pe principii seriale și alta, avînd la bază elemente modale diatonice. Mai mult „intuitiv" decît „organizat", Dumitru Capoianu a realizat o muzică care se distinge prin culoarea vie a orchestrației, prin vigoarea ritmică și... prin ceea ce numim atît de simplu : *optimism!*

Desigur că nu am epuizat o problemă care ar putea — fără exagerare — constitui obiectul unei ample cărți... Important este că, dincolo de stilurile variate se poate vorbi de un *ethos comun ;* sau, altfel spus, de o *unitate în varietate,* pornindu-se de la clasicismul lui Mihail Andricu, continuîndu-se cu romantismul și neoromantismul lui Gheorghe Dumitrescu, Paul Constantinescu sau Alfred Mendelsohn, cu neobarocul lui Sigismund Toduță și terminîndu-se cu inovațiile îndrăznețe — la confluențe cu structuralismul post-expresionist — ale unui Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Anatol Vieru, Liviu Glodeanu sau Cornel Țăranu.

În toată această muzică menționată se „alchimizează" cu măiestrie folclorul românesc, obținîndu-se *sinteza* atît de mult rîvnită între *național* și *universal* și între *tradiție* și *inovație.* Dramatica și mobilizatoarea constelație sonoră, aceea a *cantatei și a oratoriului românesc din zilele noastre, opere nobile și inspirate din lupta Partidului Comunist Român pentru făurirea unei noi societăți, mai bune și mai drepte, am putea să o denumim — simbolic — „muzica vocal-simfonică luminoasă și emoționantă a unui „ev aprins"...* Ea rămîne o mărturie prețioasă pentru generațile viitoare și ne dovedește seriozitatea unor creatori, care, estetic vorbind sînt puternic ancorați în spiritualitatea timpului pe care-l vieţuim.

Ascultînd și reascultînd aceste creații, ce-și trag seva din vibranta eufonie a României contemporane, fără să ne dăm seama, poate, trăim cu toții în *istorie ! ! !*

Simfoniile lui Enescu— Configuraţii stilistice*) (I)

Dana Camil

Problema simfonismului este, la ultimă analiză, cheia de boltă a edificiului operei enesciene, cît şi a edificiului pe care încercăm să-l construim în înţelegerea operei enesciene. Termenul „simfonism" nu se referă, în cazul de faţă, doar la acele lucrări scrise pentru orchestră (care sînt şi ele numeroase), ci porneşte de la ideea unui principiu creator generalizator care, combinat, sau mai bine-zis derivînd din însăşi structura internă şi tipul de educaţie muzicală al lui Enescu, generează o importantă componentă a stilului. Gîndirea simfonică învăluie şi fertilizează tot ceea ce a scris Enescu : ea este prezentă nu numai în amplele sale pagini orchestrale, în simfonii, poeme simfonice, suite pentru orchestră, rapsodii, uverturi, ci şi — lucru important pentru demonstraţia pe care încercăm să o facem — în muzica de cameră (sonate, cvartete, octet, dixtuor), în lied şi muzica de operă. Enescu însuşi declara că a construit *Oedip* în întregime pe un plan simfonic, visînd la un fel de sinteză universală, nu numai potrivită subiectului, dar şi necesară ; lucru pe care îl realizează cu prisosinţă, pentru că *Oedip* este un spectacol de operă care depăşeşte, în majoritatea direcţiilor, cadrele genului, plasîndu-se în zonele unui sincretism care, desigur, are rădăcini istorice foarte adînci şi a caracterizat dintotdeauna aspiraţiile genului — dar care rareori s-a concretizat atît de fericit ca în *Oedip*-ul enescian. Or, pecetea pe care şi-o pune gîndirea simfonică, gîndire constructivă cu capacitate de generalizare şi unificare, este esenţială pentru realizarea acestei osmoze a tuturor posibilităţilor pe care şi le oferă arta muzicii şi pe care, restrîngînd termenul, am putea-o numi „sincretism muzical", şi este importantă şi pentru realizarea osmozei tuturor artelor ce se îmbină în spectacolul de operă, sincretismul în accepţia cunoscută a cuvîntului.

Urmărind declaraţiile compozitorului cît şi mărturisirile pe care le-au făcut cei ce i-au fost apropiaţi, ne putem contura o imagine destul de clară despre personalitatea omului, personalitate ce se defineşte prin profunzime şi căldură, dăruire şi modestie, pudoare a sentimentelor, echilibru nobil, blîndeţe, calm. Trăsături fixate plastic, atît de plastic cum numai Călinescu putea s-o facă : „Portretul lui Enescu este liniştea muzicii antice, readuse la modul lirei... Nu altfel mi-am închipuit pe Orfeu narcotizînd pădurile, sau pe Amphion, care clădea Teba în sunetul lirei... În mîna sa, vioara pare un anacronism, şi ne e mult mai firesc să ni-l închipuim adiind leneş lira străveche". Deci, aparent, nimic dintr-o natură înclinată spre grandios, spre desfăşurări monumentale, spre tumulturi şi contraste inerente simfonismului. Dimpotrivă, o natură de tip eminamente introvertit, înclinată spre meditaţie, natură pe care am vedea-o (la o primă impresie), desfăşurîndu-se pe spaţiile esenţializate, dar mai rarefiate ale muzicii de cameră, lied-ului, miniaturilor. Punînd la modul acesta problema, chiar în faţa unui psiholog, ni s-ar spune că gîndim corect. Dar toate aceste lucruri sînt pe de o parte. Pe de altă parte — şi aici ajungem la problema determinărilor obiective şi a rolului unui anumit tip de educaţie în viaţa şi activitatea omului — există în creaţia lui Enescu o adevărată

„Vocație a sintezei“ [1]), în multiple aspecte, detectabile de la cele mai ample și generale caracteristici de ordin estetic, pînă la articulațiile intime ale discursului muzical. Cu sau fără conștientizarea lui — și mai curînd fără — Enescu este, în cultura muzicală românească, un uriaș moment de sinteză, or acest lucru implică, din pornire, o maximă capacitate de generalizare care se cere concretizată în construcții mai ample, în grandioase edificii ce oglindesc o spiritualitate ajunsă la dimensiunea ei universală.

În muzică, un asemenea tip de sinteză reclamă, după părerea noastră, o natură simfonică. Bach, Beethoven, Brahms, sînt asemenea momente de sinteză, în contextul mai larg al muzicii universale — Enescu este „omologul“ lor, dacă putem spune așa, în muzica românească. Exemplul cel mai apropiat — și aici intervine rolul educației — îl are Enescu în Brahms. Același gen de natură simfonică, de gîndire simfonică ce polarizează toate tipurile de manifestare muzicală concretă, de la posibilitățile expresive ale pianului, de exemplu, gîndite în analogie uneori foarte directă cu cele ale unei orchestre, și pînă la simfoniile propriu-zise. Enescu nu este întîmplător influențat inițial de Brahms, Wagner, Richard Strauss, sau mai bine-zis, nu este influențat de ei numai pentru că erau dintre cei mai apropiați în timp și se înscriau în contextul general al epocii, ci pentru că există, în mod incontestabil, acea categorie a „afinităților elective“, care face ca o influență să fie fertilă sau nu. Influențele sînt inerente vîrstei, după care orice creator adevărat își realizează sinteza proprie, grefînd moștenirea tradiției pe o personalitate originală. Conștient de acest lucru, conștient de capacitatea sa de a spune ceva nou și de a-l spune altfel, Enescu încearcă în mod deliberat să se desprindă de aceste influențe, luptă, cum spune chiar el, să se „dewagnerizeze“. O va face strălucit prin noul mod de a prelua și de a înțelege folclorul, dar despre asta la timpul potrivit. Apariția lui Enescu este saltul calitativ, primul salt calitativ al muzicii românești, sublimînd tot ceea ce apăruse pînă atunci prin această „vocație a sintezei“, vocație și capacitate care implică dar și explică, pe undeva, structura sa de simfonist. Pentru această constituție umană esențialmente interiorizată, gîndirea simfonică, — care îi este totuși structurală, nu doar „implantată“ prin educație — este fericita rezolvare dată de natură pentru găsirea căii celei mai perfecte de comunicare. Inadvertența dintre cele două tipuri expuse este doar aparentă — ea trebuie înțeleasă în lumina ideii de sinteză, intrinsecă personalității enesciene. Aceasta nu relevă o personalitate lipsită de contradicții, ci una în care contradicțiile și-au găsit un armonios echilibru, păstrîndu-și în același timp independența necesară tensiunii actului creator.

Încă o precizare. Ceea ce numim gîndire simfonică, în clipa cînd o depistăm și în alte creații decît cele dedicate orchestrei, nu implică neapărat și un criteriu cantitativ de evaluare. Adică nu se referă neapărat la amploarea desfășurărilor în registre și intensități ale unui instrument sau al altuia, deși și acestea sînt elemente de care se ține seama într-o demonstrație pe această direcție. Există un criteriu calitativ, care ridică problema tipului de scriitură cu multiple valențe timbrale, a posibilității de a interpreta fiecare sunet într-un imaginar context orchestral (posibilitate care ar trebui să deschidă interpretului sensibil și conștient largi orizonturi), de a îmbogăți astfel sensurile, implicațiile muzicii, în măsura în care fiecare instrument este, pînă la urmă, un ethos. Generalizînd, depășind corelația directă cu un instrument clar definit, rămîne corelația afectivă și intelectuală, care lărgește sfera oarecum restrînsă a instrumentului inițial, împingînd-o către integrarea într-o concepție mai amplă, în cazul de față concepția simfonică despre care vorbeam. Pe această idee, putem cita din spusele lui Enescu, atunci cînd vorbea despre limitele viorii : „Pentru un muzician este îngrozitor să n-aibă decît o simplă linie melodică, cînd ar vrea să aibă trei, patru, șase, opt, zece...“. Iar cu alt prilej declara : „Violonistul vrea muzică scrisă efectiv pentru desfășurarea virtuozității, în timp ce compozitorul se revoltă și refuză să mai scrie, decît dacă poate scrie așa cum simte. Astfel sînt silit să-l las să scrie muzică pentru pian și simfonii“. Deci, aceasta ar fi o latură posibilă a procesului.

O alta se referă la modul enescian de a pune problema, din pornire, în sens generalizator. El spune : „Nu urmăresc decît creațiunea de ansamblu, cuprinsul ideii, emoția totului.“ Elaborarea, (cu preponderența intuitivului sau a raționalului, în funcție de momentul devenirii respectivei creații), se face în consecință de la întreg către detaliu, de la idee și generalizarea ei în imagine sonoră, la aplicarea acestei imagini sonore la concretul unui instrument sau al altuia. Gîndire simfonică în sensul cel mai larg al cuvîntului, deci.

În contextul acesta general al simfonismului, ca principiu creator, locul pe care-l ocupă simfonia ca gen, este foarte important, desigur. Concepția sa despre simfonie, — pe care, ca și multe alte idei ale sale, nu i-o cunoaștem din declarații, ci i-o abstragem din creație — concepția aceasta se înscrie în estetica de tip post-romantic a sfîrșitului secolului al XIX-lea și începutului de veac XX. Se înscrie, dar nu se identifică, pentru că, din nou, prin valoarea și structura sa sintetică, Enescu nu poate fi circumscris total unui curent. Personalitatea sa atît de complexă se refuză unor

[1] Monografia *„George Enescu“*, București, Ed. Academiei R.S.R., 1971, p. 342.

delimitări categorice, adaptîndu-se, de fiecare dată prin alte caracteristici, unor tipare diferite, niciodată diametral opuse, totuşi. Din suprapunerea acestor imagini se configurează acel „urmaş spiritual al Renaşterii, rătăcit în epoca noastră", cum îl numeşte Antoine Goléa [2]). Această idee de personalitate renascentistă se referă desigur şi la ampla extindere a manifestărilor sale de muzician (compozitor, violonist, pianist, dirijor, pedagog), cît şi — ceea ce din punctul nostru de vedere, în clipa de faţă, este mai important — la tipul de problematică pe care ne-o propune creaţia sa, tip de problematică cu semnificaţii majore, general umane şi etern valabile. Este simbolică în acest sens alegerea mitului lui Oedip, deci a ideii conflictului omului cu destinul, cît mai ales tratarea profund umanistă a subiectului, care, în fond, nu era unica posibilă. (Dovada vie este opera-oratoriu *Oedipus-Rex* de Stravinski, un punct de vedere total diferit, care accentuează neputinţa omului în faţa forţelor oarbe ale soartei) predestinarea sa nativă marilor probleme ale omului, simfoniile (şi mai ales *a II-a* şi *a III-a)* provin dintr-o sferă tematică asemănătoare, dar fără nici cea mai mică precizare programatică. Dar toţi cercetătorii operei sale se pun de acord aici în a descoperi în dramatismul celor două simfonii pomenite mai sus, ecourile clare ale perioadei dinainte de primul război mondial şi ale flagelului în sine. „Orice artă adevărată poartă întrucîtva pecetea timpului în care s-a născut", spune Enescu. Această afirmaţie nu presupune vreo intenţie ilustrativistă ; chiar răpăitul de tobe din introducerea lentă la finalul *Simfoniei a II-a,* deci pe care am putea-o considera o trimitere foarte evidentă la ideea de marş războinic, nu face altceva decît să creeze o atmosferă ameninţătoare, să sugereze o stare de încordare care este, într-adevăr, a perioadei dinaintea primului război mondial (simfonia este terminată în 1915). Edificatoare pentru ideea de sugestie, şi nu de descriere, este şi indicaţia lui Enescu de pe partitură : „Deux tambours presque détendus et voilés dans les coulisses". Un artist-cetăţean ca Enescu, ce a dat de atîtea ori dovada angajării sale în viaţa ţării, omul cu trăiri atît de generoase, care a spus : „ştiu din experienţă că cel mai bun, singurul mijloc de a cunoaşte pe cineva, este să-l iubeşti", nu se putea desprinde, prin natura lui, de problemele epocii sale şi nu numai că nu se putea desprinde, dar îi era absolut necesar să se implice în ele, la modul concret, prin manifestare artistică creatoare (cum sînt *simfoniile II* şi *III*), sau interpretativă, cum au fost turneele făcute în acea perioadă numai în ţară şi numai în spectacole de beneficiu pentru cei de pe front. Există o solidaritate a oamenilor în asemenea momente, de care nici un mare artist nu poate rămîne străin.

[2]) Ţăranu, Cornel, *Enescu în conştiinţa prezentului,* Cluj-Napoca, Editura pentru literatură, 1969, p. 24.

În plan estetic, o asemenea implicare este, de fapt, o trăsătură romantică, în măsura în care romantismul este matricea revoluţionarilor, a artiştilor angajaţi şi luptători. Suflul romantic va caracteriza şi simfoniile lui Enescu, echilibrîndu-se prin problematică cu natura sa clasică, aşa cum, într-o pagină anterioară, încercam să demonstrăm cum se echilibrează gîndirea simfonică de tip extrovertit cu natura sa introvertită. Acest suflu romantic îl va face să prefere abordarea simfoniei, ca gen tradiţional, într-un stil tradiţional, mai ales că, în general, modernitatea lui Enescu nu se constituie din adaptarea sa totală la ultimele căutări şi experimente din epocă — ele însele foarte divergente şi aproape imposibil de unificat într-o sinteză — ci din preluarea extrem de selectivă, pe măsura sensibilităţii artistului, a unor elemente de limbaj modern, subordonîndu-le însă ideilor şi tipului său de spiritualitate. Opţiunea sa pentru tradiţie, chiar dacă este vorba, de fapt, de o reinterpretare a acesteia, se vede şi din simplul fapt că scrie simfonie, într-o perioadă cînd, în plan european, el asistă la fenomene de îndepărtare de simfonie, considerată deja de către Debussy şi Ravel un gen oarecum depăşit, sau poate, mai bine-zis, de nedepăşit în raport cu valorile ce le dăduse pînă atunci.

Deşi rămas destul de solitar, Enescu tratează această mare temă a tradiţiei în spiritul tradiţiei, afirmînd continuitatea genului în ambianţa unei contemporaneităţi care îşi caută condiţia modernităţii. De aceea simfoniile enesciene se apropie de conceptul romantic şi post-romantic al genului. Excepţie de la această idee o constituie *Simfonia de cameră,* dar ea este în general o creaţie insolită chiar în peisajul muzicii europene (nemaivorbind de cea românească), încadrabilă poate doar într-un tipar lărgit de neoclasicism. Şi iată că demonstraţia ne readuce pînă la urmă la ideea de la care pornisem, la imposibilitatea de a-l defini pe Enescu, de a-l circumscrie unui curent, chiar dacă această circumscriere s-ar referi doar la perioade. Cum este cazul la Stravinski, unde putem delimita perioada rusă, perioada neoclasică, perioada americană, perioada religioasă, perioada dodecafonică, fiecare cu caracteristicile ei şi diferită de cealaltă. Enescu este el însuşi mai omogen interior, mai echilibrat, mai egal cu sine în această indeterminare stilistică. Şi cultura românească mai prezintă situaţii similare : muzica sa, ca şi arta lui Blaga sau Brâncuşi, se situează cumva în afara timpului, a curentelor şi, cu atît mai mult, a modelor. Este la ei o întoarcere la gîndirea mitică de tip folcloric, iar mitul este o permanenţă culturală o oricărui popor. De aici, latura atemporală, în stil şi atmosferă, a creaţiei. Dar ea nu apare la Enescu în mod conştient, voit, pentru că în mod conştient şi voit el este un artist angajat, preocupat de, şi trăind toate problemele, politice sau artistice, ale timpului

său, ci apare în măsura în care el este, prin natură, un exponent al spiritualității poporului său. Este vorba de acel clasicism structural, iar în plan stilistic, este vorba despre naturaleţea cu care Enescu preia folclorul şi despre înţelegerea necesităţii unei preluări creatoare, care se va manifesta în scrierea „în caracter popular românesc", în acea transfigurare a folclorului despre care vorbesc exegeţii enescieni. Este foarte importantă această subliniere pentru că, pînă la urmă, ea îi conferă originalitate în peisajul muzicii europene. În primele decenii ale secolului, Enescu construieşte un „sistem simfonic" [3]) cum îl numeşte W. G. Berger, oarecum înrudit cu cele edificate de Brahms, Bruckner, Mahler în complet alte condiţii. Asemănările ţin mai ales de estetica romantică, — deşi Enescu preia foarte mult şi din simfonismul francez, ceea ce nu e cazul la cei enumeraţi înainte, — ţin de rezistenţa faţă de curentele exotizante, de forţa de gravitaţie a tradiţiei vieneze.

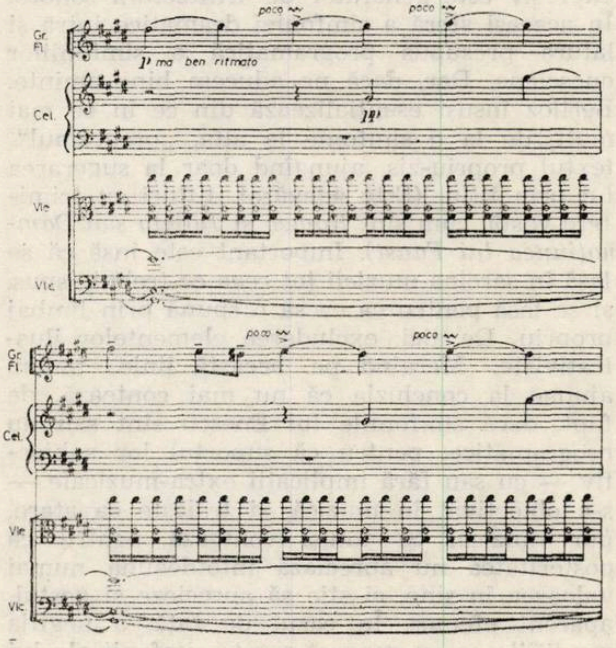
Aceste asemănări acţionează mai mult în tinereţe, cum era şi normal : conştiinţa rădăcinilor şi a propriei personalităţi nu era încă foarte pregnantă, în schimb fascinaţia „monştrilor sacri" îl cuprindea tot mai mult, pe măsură ce le aprofunda creaţia. Tînărul compozitor de nici 14 ani este puternic atras de simfonie, gen suprem al romantismului german ; dovadă sînt cele cîteva simfonii de scoală care ne-au rămas, şi care se află în manuscris la Muzeul Muzicii Româneşti, dintre care cea în re minor, scrisă în 1895, (singura pe care Enescu a reluat-o în timpul vieţii sale), atestă o uimitoare siguranţă şi măiestrie tehnică, în contextul unui puternic epigonism brahmsian, inerent însă. Cel ce va fi marele melodist Enescu se manifestă deja în această simfonie, chiar dacă mai puţin evident, dar relevînd pregnanţă tematică, amploare în arcuirea temelor, în contextul în care accentul este pus pe factorul armonic şi arhitectural. (Maturizarea şi desprinderea de greaua povară, dar şi tentaţie a muzicii anterioare se va face treptat, începînd de aici, prin factorul melodie, care vitalizează şi dă originalitatea creaţiei enesciene). Avem de-a face cu o construcţie riguroasă, în care se întrezăreşte deja o tentativă de construcţie ciclică, prin acea revenire a temei principale a primei părţi pe post de epilog al întregii simfonii, apărînd în *Coda* finalului. Secţiunile formei de sonată sînt foarte clar delimitate, detectabile imediat chiar la o primă audiţie, impresionant este însă extremul dinamism, uriaşa vitalitate care emană din discursul muzical. Simfonia este într-adevăr creaţia unui compozitor foarte tînăr, pentru care lumea este încă frumoasă, chiar dacă plină de contraste dramatice, contraste ce sînt, pînă la urmă, apanaj al romantismului ce caracterizează întreaga simfonie. Interesant este că, mai tîrziu, Enescu, deşi atît de exigent cu sine însuşi, şi mai ales în contextul în care nu şi-a reconsiderat niciodată lucrările de şcoală ca adevărate compoziţii, a păstrat totuşi o amintire foarte tandră acestei simfonii, privită de el probabil ca un fel de profesiune de credinţă a acelei vîrste. Aşa se explică interpretarea ei în primă audiţie în 1934, la pupitrul Filarmonicii şi aşa se explică şi integrarea ei în repertoriul orchestrei Radioteleviziunii, care a prezentat-o în octombrie 1960, dirijată de Iosif Conta.

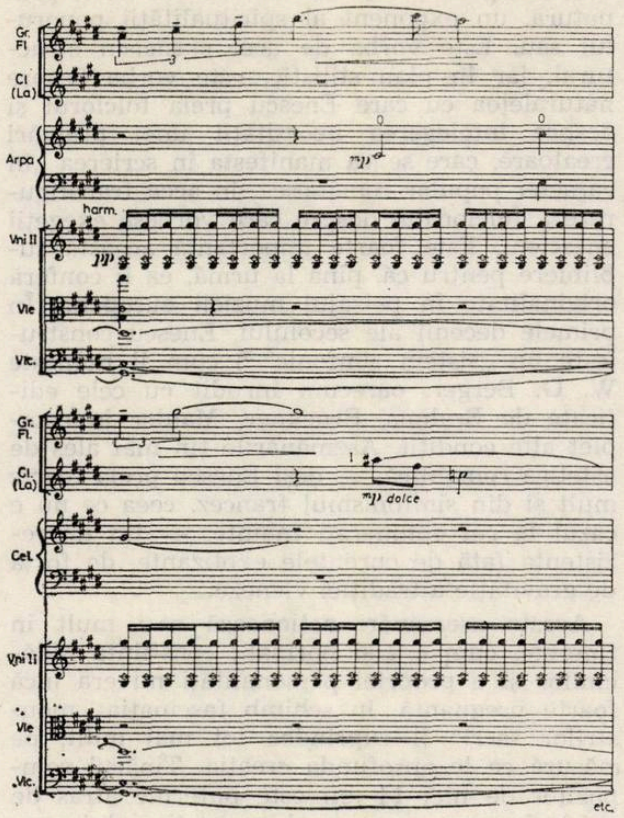
Şi mai există un element care ne determină să nu excludem această simfonie din privirea generală pe care încercăm să o trasăm asupra genului, în creaţia enesciană. Deşi fiecare simfonie a maestrului reprezintă un alt punct de vedere asupra problemei, deşi fiecare din ele este diferită de celelalte, configurînd o altă treaptă în înţelegerea şi concretizarea ideilor, ele se integrează într-un concept generalizat de „simfonie dramatică", în sensul pe care l-a propus Berlioz în istoria muzicii. Or acest concept include, fără îndoială, şi această tinerească, optimistă dar totuşi dramatică *Simfonie în re minor, de şcoală*, generînd pentru noi o linie directoare nu din punct de vedere stilistic, ci din punctul de vedere al tipului de simfonie caracteristică lui Enescu. Această intenţie de simfonie dramatică se relevă şi din faptul că Enescu nu renunţă de loc, (nici în ultimele perioade de creaţie) la forma de sonată, chiar dacă, prin impulsurile postulatelor de modernitate, atît de acute la începutul secolului XX, ea capătă alte dimensiuni şi se constituie sensibil diferită, în ceea ce priveşte schema, de forma clasică. Dar forma de sonată rămîne totuşi, în pofida deprecierii ei în acea perioadă, forma prin excelenţă a principiului dramatic, în care contrastul, tonal sau expresiv este generator de arhitectură sonoră. În aceeaşi sferă a simfoniei dramatice intră şi latura presupus programatică a simfoniilor enesciene. Dar, dacă ne aducem bine aminte, Berlioz însuşi esenţializează din ce în ce mai mult, de la o simfonie la alta, „programul", textul propriu-zis, ajungînd doar la sugerarea lui prin titlu. (Este adevărat, titluri cu trimitere vastă, cum sînt *Romeo şi Julieta* sau *Damnaţiunea lui Faust*). Important este însă că se lasă în sarcina muzicii tot ceea ce trebuie spus, şi se lasă pentru ca ea să o spună prin limbaj propriu. De aici, excluderea elementelor ilustrativiste. Mergînd pe această linie, putem ajunge la concluzia că nu mai contează, de fapt, dacă simfoniile lui Enescu sînt sau nu programatice, pentru că suportul lor subiectiv — cu sau fără implicaţii extra-muzicale — s-a obiectivat în muzică, şi trăieşte ca atare, pur muzical. Şi totuşi contează, pentru că posteritatea nu apreciază întotdeauna numai valoarea în sine, ci ştie să aprecieze şi gestul, aparent efemer. În cazul de faţă, a neglija condiţiile ce au generat aceste simfonii ale lui

[3]) Berger, Wilhelm Georg, *Muzica simfonică romantică — modernă (1890—1930)*, Ghid, Bucureşti, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1974, p. 263.

Enescu ar însemna a le răpi o sferă largă de sensuri posibile. Implicaţiile programatice ni-l dezvăluie pe Enescu, despre care vorbeam în paginile anterioare, ne dezvăluie deci o concepţie angajată asupra artei, de care nu vor rămîne străine, bineînţeles, nici mijloacele de exprimare artistică, limbajul muzical. De aici şi spiritualitatea preponderent romantică a simfoniilor enesciene.

Dar şi această spiritualitate are nuanţele, sau mai bine-zis, gradele ei. În funcţie de vîrstă, de asimilarea mai mult sau mai puţin puternică a folclorului, de prelucrarea mai mult sau mai puţin accentuată a elementelor de limbaj contemporan, ajungînd pînă la a dispărea practic complet din *Simfonia de cameră*, de exemplu, lucrare ce s-ar putea înscrie pe linia unui clasicism contemporan. Aceste grade ţin de echilibrarea din ce în ce mai evidentă dintre dramatism şi lirismul care pătrunde intens în chiar modul de a concepe simfonia. Interesant este că acest lirism, tipic enescian, descinzînd din lirismul doinelor şi al cîntecelor noastre populare, lirismul care, poate mai mult decît orice altceva, face din Enescu un exponent al spiritualităţii româneşti, devine din ce în ce mai puţin termenul antitetic, ce subliniază dramatismul intrinsec simfoniei, (cum ne-am obişnuit în muzica epocii clasice şi romantice), şi din ce în ce mai mult elementul care atenuează desfăşurările vitale, înclinate spre ciocniri şi conflicte, care apar la început. Sună paradoxal, şi de fapt chiar este ; dificil de analizat, este un fenomen ce se manifestă însă ca o senzaţie inconfundabilă la audiţie. Aceasta s-ar putea explica printr-un soi de treptată infiltrare a lirismului în însăşi baza structurii dramatice. Unul din cele mai edificatoare exemple în acest sens ni se pare momentul apariţiei te-





mei secunde, în *Simfonia a II-a*. Faţă de iureşul iniţial, faţă de mişcarea continuă imprimată prin pulverizarea celulelor temei I la toate vocile orchestrei, dînd naştere acelei polifonii intermitente, dar atît de pline de impulsuri motrice, tema secundă, venind şi după o scurtă cezură, ne transpune pur şi simplu în altă lume : o lume totalmente epurată de materialitate parcă, în care melodia doinită a flautului conturează limpezimile spaţiului mioritic. Acest moment sparge, iniţial, mişcarea continuă anterioară, provoacă o întoarcere afectivă de 180°, (aparent, contrast absolut), parcă influenţînd însă şi ceea ce fusese înainte şi în orice caz ceea ce va urma. Există însă şi feedback la această relaţie, pentru că se naşte un proces de interinfluenţare între cele două teme, prin mecanismele căruia însăşi tema secundă, în repetatele ei apariţii din secţiunea ce-i aparţine, se „contaminează" de energia vitală, de dinamismul primei, primind, în momentul cînd se aude pentru a treia oară, indicaţiile *ff, marcato, ben ritmato*. În plus, condiţii total schimbate de acompaniament, din care au dispărut complet mijloacele instrumentale cu care Enescu reuşise să creeze, cu o rară plasticitate, „starea" de doină (sunete armonice la corzi, celestă şi harpă). Acesta este unul din procedeele prin care îşi realizează sintezele, unitatea unei compoziţii. Şi un fericit exemplu de mod în care realizează acea estompare a contrastelor, sub prima aparenţă a unui contrast extrem de puternic. În ase-

menea momente vedem în ce măsură arta lui Enescu este o artă a finelor articulații, a subtilelor jocuri de nuanțe, dar care — lucru foarte important, — se integrează întotdeauna într-o concepție de ansamblu, ca un derivat de fapt, fără a dezechilibra vreodată construcția, edificiul sonor. Este și perioada în care compozitorul, depășind extrema prolificitate și spontaneitate a primei tinereți, elaborează îndelungat, meticulos, fiecare moment al fluxului sonor, cu viziunea întregului în minte. „Numai după ce nebuloasa spirală se precizează, intervin elementele tematice, în raport cu ideea generală. Ele formează materialul cu care se fixează, se clădește structura arhitectonică a simfoniei", spune Enescu. S-au păstrat numeroase caiete de schițe în care apar frînturi, teme, planuri ale lucrărilor pe care le cunoaștem astăzi finite, sau ale unora rămase neterminate. Această minuțioasă înălțare a edificiului sonor explică — în caz că ar fi nevoie de vreo explicație — o creație aparent redusă cantitativ, dar care duce fiecare opus pînă la maxima desăvîrșire. Fiecare creație este un nou prilej de a-și pune marile întrebări și de a găsi alte răsunsuri, de aceea fiecare opus este un unicat, o încercare (și de multe ori și o reușită) de „a turna în formă nouă limba veche și-nțeleaptă".

Proiectele neterminate fac și ele parte din viziunea de ansamblu asupra modalității enesciene de creație. Proiectele care ne interesează pe noi — 2 simfonii neterminate *a IV-a* și *a V-a* — dovedesc de asemenea preocuparea constantă a lui Enescu pentru genul simfoniei, chiar dacă mai bine de trei decenii despart *Simfonia a III-a* de *Simfonia de cameră*. Preocuparea, dar și exigența maximă pe care știe că o necesită genul, căci el nu abandonează aceste proiecte doar din lipsă de timp, probabil. *Simfonia a IV-a, în mi minor* [4]), de exemplu, deși pare că reușește să aducă la o extremă perfecționare principiul ciclic, revine la un stil tradițional în orchestrație și armonie, ceea ce îl nemulțumește pînă la urmă pe Enescu, ce va prefera să meargă pe linia înnoirilor ce le adusese în *Simfonia a II-a* și *a III-a*. Oricum, se remarcă legătura strînsă, organică, care ar fi trebuit să existe între părțile sale (ne-au rămas doar prima și cîteva măsuri din a II-a), gîndite de data aceasta pe ideea unei dezvăluiri treptate, pe parcursul întregii simfonii, a virtualităților materialului sonor. Fiecare fragment își va arăta întreaga semnificație doar privit din perspectiva ansamblului. Astfel, secțiunea de travaliu tematic din partea întîi nu epuizează posibilitățile de dezvoltare ale ideilor muzicale, posibilități ce imediat se manifestă în alt context, în chiar primele măsuri ale părții secunde, totul desfășurîndu-se într-o formă mai succintă. Aceste cîteva caracteristici conduc la concluzia unei extreme generalizări a modalității ciclice de compoziție, adusă însă într-un context ce nu marchează, și poate nici n-ar fi marcat un moment important în creația lui Enescu.

Simfonia a V-a, în Re major [5]), prezintă mai mult interes, prin faptul că aici se întîlnesc două din cele mai mari spirite ale culturii românești, Enescu alegînd pentru partea finală a simfoniei versuri de Eminescu, o variantă mai puțin cunoscută a poeziei „Mai am un singur dor". Poezie ce marchează, de fapt, întreaga simfonie, atît cît ne putem da seama din ceea ce există în proiect. Schița datează din 1941 (deci în plină maturitate a compozitorului, după *Oedip, Sonata a III-a pentru pian și vioară, „în caracter popular românesc"*, etc.) și cuprinde planul întregii simfonii, dar numai 25 de pagini din prima parte, orchestrate. Demnă de menționat în acest sens este apreciabila inițiativă a compozitorului Cornel Țăranu, de a termina, pe baza strictă a datelor ce le oferă cele 25 de pagini amintite, orchestrația primei părți. Încercînd, după spusele sale, „să se apropie de supla, moderna, transparenta și poetica orchestrație enesciană" pe cît posibil ; dar în orice caz, redînd patrimoniului nostru cultural o pagină valoroasă din creația compozitorului. Pentru că se pare că această simfonie, finită, ar fi însemnat realmente un moment de culme în peisajul operei enesciene. Cornel Țăranu consideră că ea a fost probabil întreruptă din motive exterioare voinței autorului, în condițiile izbucnirii celui de-al doilea război mondial și nu din motive de nemulțumire față de ceea ce realizase din ea. Neavînd posibilitatea de a cerceta partitura, vom cita o mică parte din articolul lui Cornel Țăranu, pentru a creiona o imagine succintă a acestei simfonii : „Examinarea stilistică a lucrării permite situarea primei teme, aparținînd „vechilor caiete", făcînd legătura cu *simfoniile I—III*. Apariția tot mai frecventă a unor elemente modale, ce precumpănesc izbitor în partea a II-a, cameralizarea multor momente, rafinamentul timbral, aparțin însă ultimei perioade, aceea a *Simfoniei de cameră*, astfel încît putem vorbi, stilistic, de un caracter de *sinteză* a simfonismului enescian ce îl îmbrățișează și îl încununează în aceste pagini. Coordonatele stilistice post-romantice ale primelor trei simfonii sînt lărgite, „aduse la zi", fără a produce o ruptură dar și fără a da senzația unei stagnări, impresie pe care ne-o lasă mai degrabă *Simfonia a IV-a...* Frumusețea temelor, bogăția imaginației, vădită în heterofoniile și heterocromiile vocilor interioare, ne face cunoscută una din paginile caracteristice ale ultimei perioade enesciene. Limbajul discret modal, frazele ample, specifice lirismului confesional al autorului sînt îmbrăcate în orchestrația adecvată și surprinzător de modernă

[4]) Monografia *George Enescu*, op. cit., p. 612.

[5]) Țăranu, Cornel. *Simfonia a V-a de Enescu*, În : „Muzica", nr. 3, 1975, p. 20.

2 – c. 1208 14

(prin poetica ei timbrală, prin subtilitatea klang-farbenului), ce anunţă deja *Simfonia de cameră.* [6])

Este importantă şi cunoaşterea acestor manuscrise neterminate ale lui Enescu, pentru că ele sînt, în fond mărturiile treptelor evoluţiei sale, mărturii ale unor căutări ce ne apar aici mai evidente poate decît în lucrările finite, pe care le percepem unitare, închegate, în sine. Pe undeva, este analogă problema luării sau nu în consideraţie a lucrărilor de şcoală. Dar oricît ar fi ele de lipsite de experienţă, de influenţate sau chiar de stîngace, în unele cazuri, sînt totuşi momente ce prefigurează deja creatorul de mai tîrziu şi, uneori, momente de reală valoare. Poate nu este obligatoriu ca publicul să le cunoască, dar este obligatoriu ca cercetătorul să ţină seama de existenţa lor. De aceea, am ţinut să menţionăm şi interpretarea *Simfoniei de şcoală în re minor,* de către orchestra Radioteleviziunii, cît şi prezentarea, în 1972, în cadrul „Toamnei muzicale clujene", sub bagheta lui Emil Simon, a versiunii terminate de Cornel Ţăranu a primei părţi a *Simfoniei a V-a,* în mare parte cu orchestraţia originală. Sînt acte de cultură pe care, pur şi simplu, i le datorăm lui Enescu.

Am făcut această trecere în revistă a simfoniilor-proiecte sau lucrări de şcoală, pentru a nu ne mai ocupa ulterior de ele, astfel încît în vederile noastre vor intra de acum numai cele 3 simfonii şi *Simfonia de cameră.* Cele 3 simfonii „mari", deşi aparţin aceleiaşi etape cronologice de creaţie, marchează în mod cert o evoluţie, sau mai bine-zis, o trecere la modalităţi diferite, diferenţiate în creaţie, ele încadrîndu-se însă, după cum am mai spus, în conceptul mare de „simfonie dramatică". *Simfonia de cameră* aparţine ultimei perioade de creaţie (alături de *Vox Maris, Suita „Sătească"*). Interesant este cum acest salt către *Simfonia de cameră* ne dă dimensiunea unei idei ce se configurează foarte pregnant în ultimele lucrări despre Enescu, şi care altfel ar fi fost mai greu de aplicat la domeniul simniei, dacă nu chiar imposibil. Este vorba despre ideea că Enescu concentrează în creaţia sa mai multe generaţii virtuale de compozitori, că în creaţia sa se includ, în aspectele lor de fond, problematica şi etapele de evoluţie ale unei întregi şcoli componistice, adică evoluţia naturală, întinsă în timp pe cel puţin un secol, dacă nu mai mult, a unei culturi muzicale. În ipoteza că ar fi existat într-adevăr cam trei generaţii exemplificatoare, o periodizare pur stilistică a creaţiei enesciene ar putea cuprinde o fază romantică şi post-romantică, o fază de muzică naţională şi o fază a clasicismului contemporan. De menţionat că între fazele (termen restrictiv, dar pînă la urmă inevitabil) pe care le-am enumerat nu apar raporturi de succesiune, sau nu apar *numai* raporturi de succesiune, ci şi raporturi de simultaneitate. Problema succesiunii organizate în timp o rezolvă periodizarea cronologică a creaţiei sale.

Revenind la simfonii, ne dăm seama că cea care întregeşte valoarea de sinteză a lui Enescu pe domeniul strict al acestui gen, este *Simfonia de cameră,* ce se încadrează în acea posibilă ultimă fază stilistică, pentru că toate cele trei simfonii „mari" aparţin, de fapt, primei faze, apărînd însă şi elemente din cea de-a doua, elemente importante, de fond, care dau calitatea specială a inspiraţiei folclorice din aceste lucrări. Fără a le marca foarte vizibil, deci fără a face din ele opusuri foarte autohtone în sonorităţi, inspiraţia folclorică fertilizează din ce în ce mai mult substanţa melodică de la o simfonie la alta, dar o face nu atît în mod explicit cît în mod implicit. Desigur, de la *Simfonia I,* unde elementele populare româneşti sînt aproape inexistente şi pînă la *Simfonia a III-a,* unde frapează din prima clipă tema modală de sorginte naţională, este un cîştig considerabil în materie de preluare şi prelucrare folclorică. Dar mai mult decît un cîştig stilistic, este un cîştig spiritual, de stare, de idei, care, latent dar sigur, operează schimbări în chiar modul de a vedea simfonia.

Încercînd deocamdată să nu ne referim la elemente de limbaj muzical (decît în măsura în care demonstraţiile din sfera esteticului fac absolut necesară o asemenea referire), descoperim modalitatea enesciană de a crea în spiritul folclorului în aceeaşi relaţie de la general la particular pe care o descopeream anterior ca pe o caracteristică universală a sa. El porneşte de la un fel de „cod", dacă îl putem numi aşa, cod de sensuri, de stări, de afecte, pe care ni le propune folclorul, cod ce este concretizat, bineînţeles, printr-o sumă de elemente stilistice din aceeaşi sferă, fără de care nu s-ar putea transmite mesajul. Această matrice se aplică însă fără ostentaţie, într-o combinaţie organică (şi fertilizatoare), cu elementele de limbaj universal, tradiţional sau mai modern. Mai ales că simfoniile nu sînt făcute pe ideea unei excesive determinări etnice, ci pe ideea unei mai mari neutralităţi, din acest punct de vedere, decît alte lucrări ; de aici se demonstrează însă şi în ce mare măsură îi este totuşi inerentă lui Enescu această determinare etnică. Absolut normală şi necesară unui reprezentant de talie mondială al unei şcoli naţionale de compoziţie. Simfoniile, mai ales în evoluţia lor către cea de cameră, ne dau cu adevărat o viziune elevată, de natură mai curînd filozofică, a spaţiului mioritic, în sensul foarte apropiat de ceea ce avea să definească Blaga : „orizontul înalt, ritmic şi indefinit, alcătuit din deal şi vale. Răsună într-un cîntec nu atît peisajul, plin şi concret, al humei şi al stîncilor, al apei şi al ierburilor, ci înainte de toate, un spaţiu sumar articulat din linii şi accente, oarecum schematic structurat, scos în orice caz din con-

[6]) Idem, ibidem.

tingențele naturii imediate, un spațiu cu încheieturi și vertebrat doar în statica și dinamica sa esențială." [7])

Deci, spațiul despre care vorbește Blaga este un fel de sistem sintetic, definind o spiritualitate ; analogia cu ceea ce reușește să facă Enescu în materie de ethos românesc se impune, după părerea noastră, imediat. De la acest sistem sintetic derivă, la Enescu, amănuntele de ordin stilistic, detectabile la audiție, la analiză ; ele vor fi „huma și stîncile, apa și ierburile", deci elementele concrete, specifice, diferențiate dela o lucrare la alta. În simfonii în mod special (și în *Oedip*), contează mai ales sistemul sintetic inițial despre care vorbeam. Sîntem departe de citatul folcloric din *Rapsodii*, dar sîntem departe și de *Sonata a III-a pentru pian și vioară*.

Nu putem afirma că genul simfonic (în general) îl împiedică pe Enescu să creeze o muzică foarte explicit autohtonă ; și în acest sens ne stau mărturie chiar *simfoniile II și III*, *Suita a III-a pentru orchestră*, *„Sătească"*, sau *Uvertura de concert pe teme în caracter popular românesc*. Dar însăși tipologia simfoniilor propriu-zise nu permitea cu adevărat o determinare spațială, etnică, excesivă, dat fiind spiritul orientat către tradiție în care au fost ele create. Pentru ca în acest context al muzicii culte, cu toată încărcătura istorică pe care aceasta o implică, muzica populară să-și poată păstra autenticitatea, sensurile și valoarea de generalizare necesară, Enescu trebuia să facă o opțiune, dar de preferință o sinteză, între modalitatea compozițională întemeiată pe principiul proceselor tematice dezvoltătoare — dată prin tradiția muzicii simfonice și de cameră din ultimele cel puțin două secole — și modalitatea compozițională a discursului rapsodic, modalitatea prin excelență a folclorului, dar și structurală lui Enescu, sădită în temperamentul și sensibilitatea muzicianului.

La început, cum era și normal, va fi vorba de o opțiune ; va cădea deci dintr-o extremă în cealaltă, dînd la iveală *Rapsodiile*, pe de o parte, apoi *Simfonia I*, de cealaltă parte, în care elementele folclorice se lasă mai greu detectate, iar construcția se încadrează cu ușurință în tiparele clasice și romantice. Apoi, în timp, se va produce osmoza, pe care Enescu probabil că o simțea dintotdeauna necesară, dar nu găsise calea realizării ei concrete. În *Simfonia a II-a*, apoi, mai pregnant, în *Simfonia a III-a*, pentru a culmina în *Simfonia de cameră*, elementele folclorice își găsesc expresia adecvată și locul potrivit în cadrul unor forme bazate pe modalitatea proceselor dezvoltătoare, dar din ce în ce mai libere în raport cu schemele, căpătînd fluență și lipsă de articulații matematice, proprii unui discurs născut din modalitatea generalizării ethosului folcloric. În această afirmație avem și un nou argument în sprijinul ideii de continuitate în creație, de sistem simfonic enescian, chiar în contextul în care fiecare simfonie este o treaptă marcată și diferențiată față de celelalte. Ideile mari, caracteristicile generale pe care ni le dezvăluie aceste simfonii pot fi urmărite pe parcursul evoluției genului, arcuindu-se și peste spațiul de aparentă tăcere (să nu uităm de existența proiectelor) ce desparte *Simfonia a III-a* de *Simfonia de cameră*.

Integrarea în organismul muzicii simfonice a unei asemenea substanțe populare noi, evident, intens transfigurată, a provocat în mod lent transformarea tuturor mijloacelor de expresie tradiționale. Dar aceasta s-a întîmplat în timp. Rezultatul cel mai direct este importanța primordială a melodiei. Înainte de a fi armonist, polifonist, arhitect, Enescu este, în mod incontestabil, melodist. Această caracteristică derivă în primul rînd din structura sa interioară, din lirism ca trăsătură esențială a spiritului enescian, ca trăsătură esențială a spiritului românesc. Temele eminamente enesciene sînt temele confesiune, temele ce sugerează proiectarea unui principiu de parlando-rubato, aderînd organic la un sistem căruia, de fapt, acest principiu îi este străin. Desigur, ar fi însă o îngrădire total nejustificată să-i aplicăm compozitorului numai matricea lirismului, care ar duce pînă la urmă doar la o continuă dezvăluire sufletească, de natură intimă, poetică, dar lipsită, în fond, de forță și de posibilitatea obiectivării respectivei muzici în mesaje general umane. Enescu, omul marilor elanuri, va fi caracterizat prin teme incisive, avîntate, mai colțuroase chiar, ce impulsionează discursul muzical în asemenea măsură, încît pot apoi lăsa loc lirismului ce nu mai dizolvă, în nici un caz total, tensiunile acumulate.

Preferința către desfășurarea melodică și primatul acesteia se relevă și din faptul că Enescu, deși sufletește mai înclinat către romantismul german, în materie de simfonie, preia o modalitate componistică ce ne vine din muzica franceză, și care a fost cel mai bine concretizată în muzica lui Franck și Saint-Saëns, și anume principiul ciclic. Ne putem da seama că alegerea acestui principiu este o opțiune de fond și nu ține doar de ucenicia lui Enescu la școala franceză, deși aparent el nu deschide cîmp larg talentului înnăscut de melodist al compozitorului. Dar este principiul care, prin cerințele sale primare, de a extrage toate sensurile și valențele posibile dintr-o celulă sau o serie de celule generatoare, și de a vehicula aceste sensuri într-un mod care să nu ajungă să fie repetiție mecanică și monotonă, deci într-un mod cît mai variat, este deci principiul care imprimă poate mai bine decît oricare altul caracterul de „acțiune" al muzicii, caracter esențial în concepția enesciană. Muzica, fiind o artă ce se desfășoară în primul și cel mai evident rînd pe coordonata tempo-

[7]) Blaga, Lucian — *Spațiul mioritic*, București, Ed. Cartea Românească, 1936.

rală, nu are voie şi nu-şi poate permite să fie „stare" ; doar mişcarea, „acţiunea" îi justifică existenţa şi îi dă specificul.

Enescu preia creator principiul ciclic din simfonismul francez, din simfonismul european, renunţînd la ideea unei singure celule generatoare, şi propunînd un număr (destul de restrîns, în general) de teme ciclice, care prin multiple combinaţii, superpoziţionale sau în raporturi de succesiune, variaţii, sinteze, realizează construcţia muzicală, sudează arhitectura sonoră. Urmărind această modalitate de creaţie de-a lungul simfoniilor enesciene, vom constata şi aici o evoluţie, o gradaţie calitativ ascendentă a felului în care se aplică acest principiu. Din ce în ce mai mult, ideile ciclice devin entităţi în mişcare, în transformare categorială, celulele lor, pulverizate continuu la vocile orchestrei, menţinînd impulsurile motrice ale discursului muzical. Principiul se aplică la nivel de temă, de segment al ei, de interval, de ritm, iar ţesătura sonoră se constituie, la ultimă analiză, dintr-o multitudine de preluări, prelungiri, prefigurări sau variaţii ale aceluiaşi material tematic.

Dana Camil

GEORGE ENESCU: STRIGOII

În ianuarie 1972, Cornel Ţăranu semna un studiu dedicat oratoriului inedit STRIGOII — pe versuri de M. Eminescu — de George Enescu ; Cornel Ţăranu conchidea atunci : „...Enescu, urmînd un destin creator rareori norocos, pe patul morţii putea să-şi facă un trist bilanţ al proiectelor sale neterminate. Cum ar fi arătat acestea dacă pana maestrului ar fi avut răgazul şi puterea să le şlefuiască ? (...) Datoria noastră e să salvăm ceea ce rămîne, să încercăm a pătrunde tot mai adînc în agitata lume a Strigoilor... Dar cine dintre noi e în stare să-şi asume o asemenea strivitoare răspundere ?"

Şi, iată la 13 februarie 1981, în reconstituirea compozitorului Cornel Ţăranu, răsuna în primă audiţie absolută la Cluj-Napoca „agitata lume a Strigoilor" ! După o intensă şi asiduă muncă de „restaurare" Cornel Ţăranu a reclădit extrasul de pian al lucrării : varianta cu solişti în acompaniamentul pianului, avînd ca protagonişti cîntăreţi de valoare ai artei interpretative muzicale contemporane, Edith Simon — mezzosoprană — Mihai Zamfir — tenor — Ion Budoiu — bariton — alături de actorul Anton Tauf — recitator — /la pian Cornel Ţăranu şi Ştefan Rónai/ a reînviat în această primă audiţie op.-ul inedit al lui George Enescu. Nu este o întîmplare faptul că prezentarea lucrării are loc în anul comemorării centenarului enescian, înscriindu-se astfel în seria de manifestări diverse dedicate evenimentului. Urmează desigur orchestrarea oratoriului, în maniera creaţiilor enesciene apropiate în timp de perioada de gestaţie a „Srigoilor", dată fixată pentru anul 1916.

Muzica enesciană înveşmîntează adînci înţelesuri filozofice dezlegîndu-i sensurile multiple în măsura în care arta sunetelor învederează cele mai ascunse, lăuntrice meandre ale sufletului. Reconstituind lucrarea enesciană, Cornel Ţăranu transformă o flacără pîlpîindă a mesajului ce zăcea în intenţia autorului, intenţie rămasă în formă abia conturată, într-o scăpărătoare lumină formulată de-acum pentru a fi transmisă în plenitudine. Într-o adevărată alchimie spirituală, Cornel Ţăranu aprinde înţelesul unei partituri pierdute (sau abandonate !?), plămădind *întregul*. Astfel, *STRIGOII* va consemna posterităţii un particular moment al creaţiei enesciene, momentul întîlnirii compozitorului cu spiritul eminescian profund filozofic, într-un conţinut emoţional-afectiv de vibrantă adîncime. O ancestrală anxietate se rezolvă în poemul eminescian şi implicit în muzica lui Enescu. Fantastica dragoste a Mariei şi a lui Arald învinge misterul morţii, împrumutîndu-i semnul de egalitate cu viaţa :

„Cînd ei soseau alături pe cai încremeniţi
Cu genele lăsate pe ochi păienjeniţi
Frumoşi erau astfel de moarte logodiţi."

Muzica lui G. Enescu urmăreşte *ad litteram* poemul lui Eminescu. Limbajul — nu totdeauna unitar — denotă febrile căutări ancorînd în principal într-o hipercromatizare specifică de altfel perioadei respective (1916). Elementul care asigură unitatea limbajului este prezenţa frecventă a cromatismului repliat (întors) : Alături de o atmosferă quasi post-wagneriană, apare o configuraţie sonoră de tip modal sau chiar premodal, pentatonic din care transpare o viziune de certă şi incontestabilă legătură cu o milenară tradiţie a „spaţiului mioritic". Într-o unitate specifică între morfologie şi semnificaţie unde echilibrul şi armonia idealului ajung la forţă de expresie, lucrarea proiectează o viziune particulară a frumosului. Momentele culminante par a exprima tensiuni spirituale lăuntrice pe măsura textului în traiectorii impresionante. Contemplarea oscilează cu şi prin textul muzical care serveşte drept învestire plastică retrăită şi reînviată a conţinutului de idei tălmăcite. Reverberaţia emoţională ce păstrează date arhaice este privită prin dinamica timpului.

Este prezentă în această lucrare o nostalgie bucolică a limbajului expresiv, alături de epicul narativ, ambele în contextul rememorării unui climat ce conţine — poate — însăşi armonia universului.

Sofia GELMAN

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

cenacluri

Luni, 23 februarie, a avut loc cenaclul secției de muzică simfonică cu tema *Forma muzicală și accepțiunile ei în contemporaneitate.* Compozitorul Ștefan Niculescu a expus un punct de vedere original, potrivit căruia discursul muzical poate cunoaște patru modalități de organizare numite sintaxe — *monodia, omofonia, polifonia* și *eterofonia,* sau combinații ale acestora. Reluînd această concepție, care a mai fost expusă detaliat în comunicări publicate în revista Muzica și în Studii de muzicologie, Ștefan Niculescu le-a completat cu noi date deduse din activitatea sa de cercetător al partiturilor. Parcurgerea unei vaste literaturi muzicale l-a autorizat să descifreze o lege, cu acces la universalitate, lege ce proporționează echilibrul dintre continuitate și discontinuitate în înșiruirea segmentelor muzicale, verificabilă peste tot. S-a exemplificat prin audierea și comentarea *Variațiunilor op. 27* de Webern. Deosebit de ingenioasă a fost prezentarea și analizarea, în lumina celor de mai sus, a cunoscutei lucrări minimaliste americane *In C* de Terry Rilley. (C.C.)

Cenaclul din 2 martie, desfășurat sub conducerea președintelui Uniunii compozitorilor, muzicologul dr. Petre Brâncuși, a fost consacrat activității Casei de discuri „Electrecord". Referatul, prezentînd multiplele fațete ale muncii de aici, susținut de Grigore Pietreanu, directorul instituției, a constituit punctul de plecare pentru o amplă dezbatere în cadrul căreia vorbitorii au subliniat eforturile depuse pentru realizarea discurilor ca și rolul acestora în procesul de angajare a muzicii în viața politico-socială a țării. În același cadru s-a accentuat asupra unor deziderate legate de valorificarea într-o manieră mai consecventă a muzicii bizantine. Creația folclorică ar trebui — s-a arătat — editată după o riguroasă sistematizare a genurilor, pentru a se putea obține astfel un corpus național care deocamdată lipsește. De asemenea a fost reliefată necesitatea unei inițiative a Electrecordului privind reacția sa promptă la evenimentele vieții muzicale, editînd discuri care să popularizeze concerte memorabile, festivaluri, melodii din filme muzicale. În cuvîntul lor, vorbitorii au menționat lipsa discurilor destinate copiilor ca și a acelora cuprinzînd muzică de fanfară. (M.R.)

Cenaclul din 9 III 1981 a fost dedicat aniversării Zilei Internaționale a Femeii. După cuvîntul de deschidere rostit de Compozitorul Zeno Vancea, vicepreședinte al Uniunii compozitorilor, Carmen Petra-Basacopol, Irina Odăgescu-Țuțuianu, Liana Alexandra, Maia Ciobanu și Carmen Stoianov au evocat activitatea desfășurată de compozitoarele din Uniune, creația lor extinsă pe toate genurile muzicale : operă-balet, vocal-simfonic, simfonic, cameral, coral, muzică ușoară, muzicologie. Au fost audiate fragmente din baletele *Bătălia cu facle* de Irina Odăgescu-Țuțuianu și *Miorița* de Carmen Petra-Basacopol, din opera *Chera Duduca* de Mansi Barberis și feeria *Crăiasa zăpezii* de Liana Alexandra, din liedurile *Zîne de rouă* de Hilda Jerea, *Apus* de Florica Dimitriu, *Schițe în laviu* de Florica Donceanu, din lucrările corale *Ritual pentru setea pămîntului* de Myriam Marbe, *Inscripție* de Felicia Donceanu, *Divertisment folcloric* de Cornelia Tăutu, *Eu pot să cînd* de Hilda Jerea, din canatata *Zi de lumină* de Irina Odăgescu-Țuțuianu, din *Concertino pentru vioară și orchestră* de Carmen Petra-Basacopol, *Concertul pentru clavecin* de Myriam Marbe și *Concertul pentru vioară și orchestră* de Maya Badian, din *Sonata pentru vioară și pian* de Mansi Barberis, *Ecouri pentru pian solo* de Violeta Dinescu-Lucaci și *Improvizație lirică pentru violă și pian* de Doina Nemțeanu. Au mai fost audiate fragmente din lucrările membrelor Cenaclului tinerilor compozitori : *Cvartet de suflători* de Irina Hasnaș, *Incantație* de Astrid Tufescu-Gionea și *Invențiuni* de Ileana Ridzig. Multiplele direcții de cercetare abordate de muzicologia feminină (etnomuzicologie, folclor, istoriografie, semantică muzicală, estetică etc.) au fost reprezentate prin numele apărute în expunerea prezentată de Carmen Stoianov : Emilia Comișel, Ghizela Sulițeanu, Elena Zotoviceanu, Ada Brumaru, Alice Mavrodin, Speranța Rădulescu, Alina Popovici, Ianca Staicovici ș.a. (M. M.)

Noi lucrări la birourile de secţie

Muzică simfonică şi de cameră

Omagiu, poem simfonic de Liviu Ionescu, şi *Cantata bucuriei* de Sorin Vulcu, ambele dedicate aniversării a 60 de ani de la crearea Partidului Comunist Român ; *Concert pentru orchestră de coarde* de Carmen Petra Basacopol ; *Barcsay,* pentru cor mixt şi orchestră şi *Trei lieduri pe versuri de Hölderlin* de Csiky Boldizsar ; *Septet instrumental* de Dumitru Bughici ; *Muzică pentru instrumente de suflat, percuţie şi pian* de Grigore Nica ; *Zenith* şi *Orion II* de Iancu Dumitrescu ; *Derivaţii* pentru ansamblu de cameră şi *Concert pentru flaut şi 11 instrumente* de Fred Popovici ; *Archaeus* pentru vioară şi bandă magnetică, după Eminescu, de Liviu Dănceanu ; *Lumina,* cantată de Sabin Pautza ; *Îndepărtînd,* piesă de concert pentru pian de Szabo Csaba ; *Modalis I* piesă simfonică de Sorin Lerescu ; *Jazzonia* — lieduri pe versuri de poeţi americani de Lucian Vlădescu.

Activitatea în filiale şi cenaclurile din ţară

Cluj—Napoca

Cenaclul din 13 februarie a fost consacrat oratoriului enescian *Strigoii* în interpretarea soliştilor Edith Simon, Ion Budoiu, Mihai Zamfir, Ştefan Ronai. A prezentat compozitorul Cornel Ţăranu. Dezbaterea din 23 februarie a avut ca temă Probleme actuale ale esteticii muzicale (referent Stefan Angi). În luna februarie, mai mulţi membri ai filialei au participat la acţiuni de îndrumare a formaţiilor artistice de amatori, în vederea realizării unui nivel cît mai înalt de prezentare a acestora în cadrul etapei judeţene a Festivalului „Cîntarea României". Studioul Conservatorului „Gh. Dima" a găzduit un concert-dezbatere oferit de formaţia „Ars Nova", condusă de Cornel Ţăranu. Alături de lucrări contemporane din literatura universală, au fost audiate în primă audiţie piesele *Recitindu-i pe Eminescu, Arghezi, Blaga* de Mihai Moldovan şi *Inscripţie pe o amforă* de Anatol Vieru. Programul a fost prezentat de compozitorul Vasile Herman.

Timişoara

Luni 9 martie compozitorii timişoreni au interprins o vizită de documentare la I.A.M. Luînd contact cu o bogată activitate culturală artistică ce se desfăşoară în această întreprindere, membrii filialei au împărtăşit prietenilor muzicii din experienţa lor, stabilind totodată un plan de educare muzicală a acestora prin organizarea de concerte şi conferinţe pe scena I.A.M.-ului.

Luni 16 a avut loc la sediul filialei audiţia-dezbatere a operei *Hamlet* de Pascal Bentoiu, cu participarea autorului.

Materiale de orchestră în biblioteca de difuzare

Liviu Comes — *Divertisment pentru orchestră de coarde* şi *Mica serenadă ;* Ludovic Feldman — *Simfonie omagială ;* Anton Dogaru — *Republică, tu, stea a dimineţii ;* Sergiu Sarchizov — *Concert pentru vioară şi orchestră ;* Mansi Barberis — *Poveste la gura sobei ;* Alexandru Paşcanu — *Serenadă tardivă.*

Concurs internaţional pentru lucrări de teatru muzical

Lucrarea compozitoarei Liana Alexandru, intitulată *Crăiasa zăpezii* (după Andersen), a fost aleasă pentru a fi montată anul acesta în Olanda, de către Comitetul de selecţie al Concursului internaţional pentru lucrări de teatru muzical organizat de Fundaţia olandeză de operă, Orchestra simfonică din Utrecht, Festivalul olandez şi Fundaţia Gaudeamus. Din cele 20 de partituri trimise, au mai cucerit sufragiile juriului cele semnate de Daniel Kessner (S.U.A.) — *The Telltate Heart* (monodramă pentru tenor şi orchestră de cameră) şi Ian Mq Queen — *Mirrors of the Truth.*

Premiile SACEM pe 1980

Le courrier musical de France nr. 71/72 face cunoscuţi laureaţii cu premiul acordat de Societatea autorilor, compozitorilor, şi editorilor de muzică. Iată palmaresul anului 1980 :

MARIUS CONSTANT — Marele premiu SACEM
JEAN-CLAUDE ELOY — Marele premiu pentru promovarea muzicii simfonice
CLAUDE PREY — Marele premiu al compozitorilor SACEM-ului

Claude LEFÈBVRE — Marele premiu pentru muzică de cameră

MICHAEL LEVINAS — *Premiul de compoziție „GEORGE ENESCU"*

CHRISTIAN CRENNE — *Premiul de vioară „GEORGE ENESCU"*

MARTIAL SOLAL — Marele premiu pentru muzică de jazz

ANDRÉ ASTIER — Marele premiu pentru muzică instrumentală de varietăți

Gérard Calvi a mai înmînat premii lui *Gilbert Laffaille, Jean Pierre Bourtayre, Jean-Claude Rémy, Jean-Claude Petit, Etienne Roda-Gil, Pierre Perret, Georges Coulonges, Edmond Meunier, Dominique Jeanes, André-Maria Tala* și *Philippe Chatel.* Au mai fost premiați, în același cadru, *Paul Mauriat* (marele premiu pentru muzică instrumentală de varietăți 1979), *Stéphane Grappelli* (medalia Vermeil a SACEM-ului) și *Max Bonnay* (cîștigătorul Cupei mondiale a Acordeonului, 1979).

Muzicieni Români

EMANUEL ELENESCU LA 70 DE ANI

Sărbătoare, astăzi, în această sală de concert *... Marele oraș de la poalele Carpaților, orașul lui Honterus, Dima, Croner, Mureșianu, Porumbescu, Richter, Brediceanu, Blaga, Ciortea, orașul pe care am încercat în urmă cu un deceniu, cînd am sperat în ecoul internațional al Festivalului de Muzică de cameră să-l numim Salzburgul României, orașul în care au dirijat Enescu, Weingartner, R. Strauss, Brașovul marilor uzine ale țării, îl sărbătorește astăzi pe unul dintre muzicienii născuți în această țară, care și-a dăruit sufletul și viața țării și care reprezintă din plin acest Pămînt... Emanuel Elenescu.

E bine să ne oprim puțin din goana zilelor, să ridicăm un cort de sărbătoare pe ulița muzicii, să gîndim că în lumea noastră supusă atîtor mutații, celor mai puternice ritmuri impuse vreodată umanității, influențată de un năpraznic stress, muzica, marea muzică — dincolo de încercările de a minimaliza locul muzicii în conștiința epocii, în formarea conștiințelor, dincolo de opticile lipsite de sentimentul perspectivei, dincolo de predilecțiile unora pentru zonele de divertisment, pentru teritoriile periferice ale culturii, ale sensibilității, ale gîndirii umane, Muzica este în sufletul nostru, nu ne putem închipui viața noastră fără muzică, fără marii gînditori ai istoriei artei sunetelor, fără personalitățile zilelor noastre care ne deschid drumurile spre muzică, muzica este cum spunea Georges Duhamel, „O patrie, o credință, o licărire de lumină".

Cine l-a ascultat pe Emanuel Elenescu interpretînd în primă audiție lucrările întregii noastre pleiade de compozitori de la Enescu și Cuclin la tinerii abia ieșiți de pe băncile Conservatoarelor, cine l-a văzut punînd la punct în zeci de ore de repetiții cu o neîntreruptă probitate profesională, detaliile unui acompaniament, — cine l-a ascultat dirijînd *Simfonia a III-a* de Enescu sau *Simfonia Alpilor* de Richard Strauss, *Simfonia cu orgă* de Saint Saens sau *Manfred*-ul lui Ceaikovski cine consultă listele cu înregistrări ale Radioteleviziunii și constată că Emanuel Elenescu a imprimat peste 4000 de minute de muzică (în care aproape 3/4 reprezintă creații românești de la E. Caudella la Theodor Grigoriu și Mihai Moldovan), performanță neatinsă încă de nici unul dintre șefii noștri de orchestră — cine l-a cunoscut mai îndeaproape pe Emanuel Elenescu și i-a descoperit harul, bunătatea, adîncul umor moldovenesc, înțelege ce loc trainic ocupă acest artist în istoria ultimei jumătăți de veac a vieții muzicale românești.

„A crea dispoziție interioară — scria Goethe — fără a folosi mijloace ieftine, exterioare, iată marele privilegiu al muzicii."

Emanuel Elenescu a fost o viață, a fost jumătate de veac, creator de dispoziție interioară.

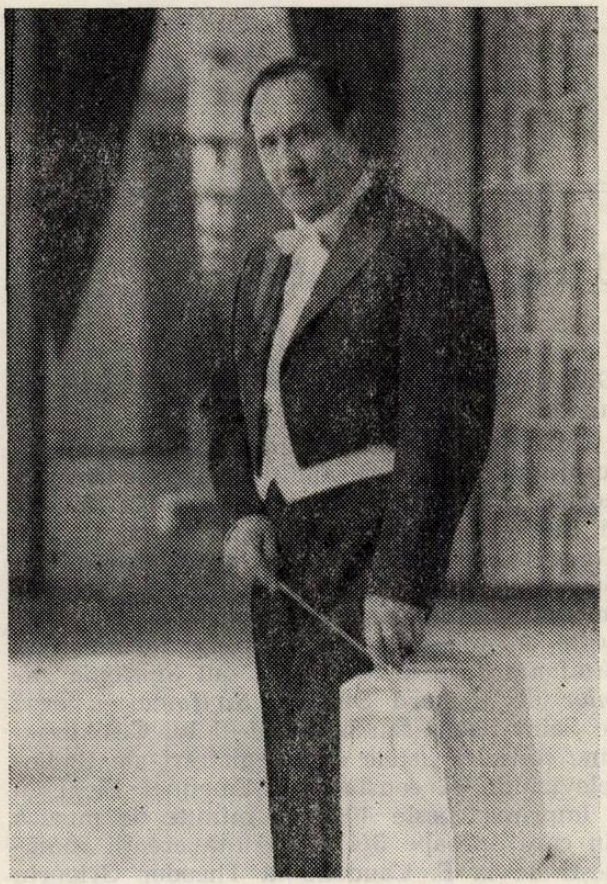
Elenescu este fiul pămînturilor de pe Siret, în care s-a crezut de secole în puterea înnobilatoare a muzicii... Elenescu este elevul marilor dascăli de la o școală românească care

* Cuvînt introductiv la concertul omagial de la Brașov.

n-a avut concurență decît în Liceul „Andrei Șaguna" de la poalele Tâmpei, Liceul „Național" din Iași — leagăn în ultimul veac și jumătate al unei neîntrerupte pleiade de cărturari, Emanuel Elenescu a fost elevul Conservatorului din Iași prin care au trecut mari muzicieni ai țării, — Emanuel Elenescu a fost elevul lui Nosek, Zirra, Sofia Teodoreanu, Ciolan. Elenescu a pus mîna pe baghetă, după ce și-a dăruit tinerețea unei orchestre, ca instrumentist, ca fagotist.

Elenescu a cîntat sub bagheta lui Enescu.

Elenescu a fost din tinerețe prieten cu Jora, Alessandrescu, Rogalski, Nottara, Silvestri, Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, George



Manoliu, George Pascu.

Emanuel Elenescu a fost ctitor de formații, îndrumător al unor dirijori, instrumentiști, cîntăreți, coriști.

Elenescu a dirijat *Simfonia în do* de Brahms, după ce a studiat-o cu W. Mengelberg.

Elenescu a compus muzică, muzică bună, Elenescu s-a luptat 5 decenii pentru muzica țării.

Emanuel Elenescu a cîștigat dragostea oricărui instrumentist, prețuirea celor mai diferite categorii ale publicului, Elenescu este un savant al partiturilor, un fanatic al preciziei orchestrale, cum îl numea cîndva un cronicar vest-german, „Elenescu este un senior al Baghetei".

Îl urmăresc de aproape 4 decenii... În primii ani de după război, la Iași, în sălile vechii Academii de Muzică, Elenescu ne impunea tuturor, de la cei ce aveam 10 ani și dezlegam *Invențiunile* la două voci ale lui Bach, la vechii dascăli ai școlii... Elenescu venea din București sîmbătă și luni să-și țină cursurile... duminica stătea prin grădinile Tătărașului... iar cuvîntul, puterea și gluma sa ne aduceau numai lumină.

L-am urmărit mai tîrziu în țară, peste hotare... În hoteluri din Bonn, Essen, Roma, Olomouc, Budapesta — îmi amintesc, am petrecut nopți discutînd despre Richard Strauss și Alban Berg, despre interpreții pe care-i iubește — Toscanini, Maazel, Karajan.

Drag ni-i tuturor Emanuel Elenescu. Incredibil septuagenarul Elenescu... Dar frumos spune Theodor Grigoriu : „Elenescu nu are vîrstă pentru că a fost totdeauna tînăr și va rămîne mereu așa ca tot ce este legendar".

„Cu cît pătrunzi mai adînc în istoria artiștilor — scrie undeva R. Rolland — cu atît ești mai izbit de cîtă durere ascunde viața lor..."

Eu știu, mai bine zis intuiesc, cîte amărăciuni a ascuns și viața, cariera lui Elenescu... Știu eu și cu cîte ingratitudini a fost înconjurat... dar știu eu, pentru că mereu pătrund spre adevărurile istoriei muzicii, știu că numai condiții nefavorabile creează condiții favorabile formării personalității și probabil ingratitudinile i-au priit lui Emanuel Elenescu.

Să uite astăzi Elenescu măruntele interese ale unor pseudoprivilegiați ce i-au barat cîteodată drumurile. Să fie mîndru Elenescu că istoria îl va înmatricula primul după ilustra pleiadă care a pus bazele simfonismului la posturile românești de radio, primul după Perlea, Alessandrescu, Rogalski.

Emanuel Elenescu înseamnă muzică, cinste, bunătate, forță sufletească, virtuți ce au fost vărsate de veacuri de reprezentanții gîndirii moldovene în fluviile culturii românești.

Emanuel Elenescu este de multe decenii învățătorul nostru, al tuturor acelora care ne trecem zilele pe acest pămînt, iubindu-ne cu muzica...

Scriam în programul de sală al concertului de astă seară... „Îi sărut mîna astăzi lui Elenescu, așa cum o făceau ucenicii ce-i știu din vechi hrisoave moldovenești".

Nu sînt cuvinte aruncate pe hîrtie pentru că sună alintător și nostalgic.

Alături de muzicienii țării, de iubitorii de artă, de sutele de instrumentiști care au cîntat sub bagheta lui Emanuel Elenescu, care au zîmbit lumii sub ochii lui Elenescu, care au simțit marile inimi muzicale ale umanității sub pulsul lui Elenescu... îmi plec fruntea în fața septuagenarului născut la 8 martie 1911...

Iosif SAVA

Ani de zile am avut prilejul de a scrie despre ce înseamnă Emanuel Elenescu în muzica românească : talent, seriozitate, știință. Am asistat la zeci de concerte ale Maestrului Elenescu, constatînd ce înseamnă seriozitatea marii muzici. Elenescu a fost sărbătorit la Brașov cu prilejul unei vîrste care pentru toți cei ce iubesc muzica românească este tinerețea ei. Concertul a fost o demonstrație, o performanță chiar, în care dirijorul și compozitorul Elenescu a arătat adevărata măsură a valorii sale.

Pot fi interpretat la modul subiectiv. Emanuel Elenescu mi-a dirijat cu aproape două decenii în urmă o lucrare *(Vitralii)* care a luat premiul Uniunii compozitorilor, premiul „George Enescu" al Academiei Române și a fost editată pe disc. Dar concertul susținut de Filarmonica brașoveană sub bagheta sa merită toate elogiile, fapt demonstrat de insistentele aplauze care răsplăteau nu o vîrstă ci o valoare. Din programul de sală redactat de Steluța Mitu (un exemplu pentru toate filarmonicile noastre) citez — *Doru Popovici :* „Muzica românească a găsit în el un demn și profund interpret, indiferent de stilul compoziției abordate". *Vasile Donose :* „Ca unul dintre cei cu care Emanuel Elenescu a lucrat ani îndelungați la Radioteleviziune, ani de rodnică și luminoasă colaborare, sînt fericit să-i pot ura încă multe alte primăveri". Dirijorul *Ilarion Ionescu-Galați,* directorul Filarmonicii trebuie felicitat pentru inițiativa avută. *Ilarion Ionescu Galați :* „Aveam doar 12—13 ani și într-o zi mi-a pus bagheta în mînă. Am dirijat Simfonia *Oxford* de Haydn. A fost de bun augur."

Două concerte, două săli arhipline. Aplauze pentru reala valoare, pentru ceea ce înseamnă frumusețea muzicii, bucuria de a te bucura de ea, pentru interpretarea sa la un nivel de excepție.

Ionel Perlea a dirijat pentru prima dată *Variațiunile simfonice* ale lui Emanuel Elenescu. Lucrare care, deși spune autorul ei, în clipe de răgaz și umor : „aici e Wagner, aici e Ceaikovski", e o muzică care convinge, care place și care demonstrează marea bunătate în a dirija lucrările altora în loc să ți le scrii pe ale tale.

Onorat de prezența cîntăreței Edith Simon și a pianistului Valentin Gheorghiu în lucrări de maximă audiență la public *(Ravel : Sheherezada* și Beethoven : *Fantezia pentru pian, cor și orchestră)* artiști cu care Emanuel Elenescu a colaborat de-a lungul anilor dăruind publicului maxime satisfacții estetice. Nu pot să nu spun că prietenul Emanuel Elenescu nu știe să-și facă un program. Într-o prelungă plimbare prin frumosul Brașov m-am gîndit că are dreptate. Un om cumpără un bilet la un concert. El dorește să asculte muzică bună cum a spus Șostakovici : „de la Bach la Offenbach". Elenescu știe și ce este muzica bună și cum trebuie să fie cîntată. *Carnavalul roman* a însemnat în finalul concertului explozia de bucurie, de elan, de exuberanță, pe care acest veșnic tînăr septuagenar a oferit-o publicului brașovean.

Vă rog să mă înțelegeți că o tristețe m-a împiedicat să fac o cronică de concert. Doream să fie sărbătorit de orchestra pe care a condus-o 40 de ani. Felicitările mele adresate dirijorului *Ilarion Ionescu-Galați,* secretarei muzicale *Steluța Mitu* și orchestrei Brașovului. Sînt sincere sentimente adresate în cîteva rînduri unui mare artist : *Emanuel Elenescu.*

Mihai MOLDOVAN

IN MEMORIAM DINU LIPATTI

Comemorăm 30 de ani de la moartea lui Dinu Lipatti. „Dispariţia lui Lipatti a provocat un sentiment de stupoare şi revoltă" — scria Alfred Cortot. Pentru marele nostru George Enescu era un doliu al sufletului, iar pentru muzică şi ţara noastră o ploaie de lacrimi.

Treizeci de ani sînt mulţi, dar perenitatea numelui Lipatti a păstrat toată importanţa şi semnificaţia. Numele lui a pătruns în cele mai îndepărtate colţuri ale lumii, în sufletul tuturor acelora ce l-au cunoscut. Un mare pianist, un om de calitate pe care îl putem asemui cu George Enescu. Aceeaşi modestie, aceeaşi generozitate, aceeaşi dăruire de sine, aceeaşi dragoste de ţară. El a purtat în sine nostalgia plaiurilor româneşti. A dorit să fie îngropat într-un modest cimitir de lîngă Geneva, la Chaine-Bourg, unde priveliştea spre munţii Jura îi aduceau aminte de Carpaţii noştri.

Stima şi preţuirea de care s-a bucurat în toate cercurile erau deopotrivă îndreptate către pianist şi către omul Lipatti. Un artist de talia lui Ernest Ansermet, marele dirijor elveţian, pe care l-am cunoscut la Geneva, îmi spunea : „Pe Dinu Lipatti l-am considerat întotdeauna un prieten. Era atît de deosebit, atît de evoluat încît niciodată nu am simţit diferenţa mare de vîrstă ce exista între noi. Interpretările sale erau de o puritate atît de nobilă, reflectau sufletul lui de o calitate excepţională".

Dinu Lipatti a fost produsul şcolii româneşti, ca elev al profesoarei Florica Musicescu la pian şi Mihail Jora la contrapunct şi compoziţie. Copilăria lui a fost frumoasă, înconjurat de dragostea părinţilor şi îngrijirea de care avea mare nevoie. Din primii ani ai copilăriei, Lipatti a fost atras de pian. Încă de la cea mai fragedă vîrstă îşi petrecea ceasuri întregi în faţa instrumentului căutînd să improvizeze, să descopere acel univers sonor care-l fascina. Nu-i plăcea să se joace cu copii zgomotoşi, în schimb îi plăcea să portretizeze la pian pe părinţi şi pe toţi cei din jurul lui. Avea ureche absolută şi o memorie enesciană. De copil îi plăcea să facă farse, să rîdă, să glumească. Iubea viaţa. Vitalitatea aceasta nu l-a părăsit niciodată, nici în cele mai dramatice clipe ale existenţei lui. A păstrat sufletul lui curat şi senin. Dar cîtă seriozitate şi pătrundere atunci cînd lucra ! Figura lui se schimba atunci într-o expresie ce părea parcă din altă lume.

Din şcoală, Lipatti a respectat textul cu cea mai mare seriozitate, respect pe care l-a avut pînă la sfîrşitul vieţii. Reuşise încă din Conservator să obţină acea paletă sonoră cu nuanţe adecvate fiecărui compozitor. Un *forte* pentru Brahms, nu se asemuia cu un *forte* pentru Chopin. Un *pianissimo* de Mozart era altul decît pentru Debussy. Precizia era o mare preocupare a lui Dinu Lipatti, problema legatoului, a frazării. La 14 ani a terminat Conservatorul din Bucureşti cu note maxime. Continua să urmeze particular, cu Jora, compoziţia, scriind la vîrsta de numai 17 ani suita pentru orchestră *Sătrarii* pentru care obţine în 1933 premiul „Enescu". Tot în 1933 pleacă la un concurs internaţional de pian la Viena, însoţit de mama lui şi de Florica Musicescu, obţinînd doar premiul II, spre indignarea lui Alfred Cortot care fusese în juriu. Aceasta îl determină pe Cortot să-i propună să vină la Paris şi să urmeze cursurile de perfecţionare. Şi astfel, Lipatti pleacă cu mama şi fratele lui la Paris şi se înscrie la cursurile lui Paul Dukas pentru compoziţie, Nadia Boulanger şi Alfred Cortot (pian).

În 1939, Dinu Lipatti reveni în ţară. Într-o seară, la nişte prieteni comuni, sosi Emanoil Ciomac. „V-am adus un tînăr pianist proaspăt sosit de la Paris, veţi rămîne uimiţi". Şi aşa a şi fost. Din grupul nostru făcea parte Emanoil Ciomac, Jora, George Georgescu cu soţia, Madeleine Cantacuzino, care deveni mai tîrziu soţia lui Dinu. George Georgescu îl programă imediat într-un concert la Berlin, concert care a fost un adevărat triumf. Mai tîrziu, angajat într-un turneu în Suedia, Germania, Austria cu piese la două piane, Lipatti pleacă cu Madeleine, excelentă pianistă şi muziciană, care fusese şi ea eleva Floricăi Musicescu.

Sosiţi după multe peregrinări în Elveţia, se iviră şi primele semne ale necruţătoarei boli. Bine îngrijit, a putut din nou să accepte o avalanşă de angajamente.

Concomitent cu imensa lui activitate concertistică, compunea. Lucrările sînt puţine la număr, dar surprinzător de multe pentru minimum de timp ce-l putea acorda compoziţiei.

Concerte cu Herbert von Karajan, Ernest Ansermet, Charles Münch, Paul Sacher, Hans von Benda. La Milano, Toscanini, care rămîne entuziasmat la recitalul dat, îi propune două concerte cu orchestra. Din păcate ele nu au mai putut avea loc, fiind pe lista lungă de angajamente programate pentru octombrie 1951.

La 2 decembrie 1950, Lipatti moare. Nu a fost colţ pe glob care să nu-i fi cunoscut numele. Enescu scria : „Am cîntat Sonata cu Lipatti, cu bucuria, speranţa şi dorinţa arzătoare ca ţara mea să găsească în acest tînăr pe poetul demn de ea, capabil de a interpreta nostalgia nesfîrşită, peisagiile şi durerile ei".

Nadia Boulanger spunea : „Lipatti punea în justa ei valoare fiecare operă pe care o interpreta, fie Bach, Chopin, Schumann, Grieg, Mozart sau Ravel. O dragoste pentru muzică, un respect. Din această dragoste şi respect emana convingerea ce se baza pe o profundă cunoaştere". Lipatti avea o stăpînire, un ritm infailibil, o paletă sonoră de o bogăţie uimitoare, o rară ingeniozitate a digitaţiei, o întrebuinţare a pedalei de o mare subtilitate şi în acelaşi timp o virtuozitate fără limită. Cît de rar poţi întîlni atîtea calităţi într-un singur pianist ! Personalitatea sa ne introducea în adevăratele mistere ale muzicii.

Vorbind de perfecţiunea la care ajunsese Lipatti, îmi aduc aminte de o conversaţie în casa maestrului Jora. Lipatti îl întreabă într-un moment dat cum

să facă pentru a nu se lăsa pradă libertăților ce devin cu timpul, fără să-ți dai seama, de neiertat. „Nu credeți, maestre — îi spune Dinu — că singurul mijloc e să reîncep de la zero, uitînd tot ce am făcut înainte ? Frază, accent, nuanțe, și privind textul ca și cum nu l-aș fi văzut niciodată ? Poate astfel aș descoperi accente și nuanțe noi ?". Drept răspuns Jora a tăcut. Era atît de emoționat de scrupulozitatea, autocontrolul, lipsa de infatuare a acestui tînăr iluminat (aș putea spune) încît dacă i-ar fi răspuns ar fi izbucnit în plîns. Desigur, există pianiști tineri cu o tehnică fără reproș, siguri de degetele lor, de memoria lor, plini de temperament și bravură. Lipatti însă avea o maturitate a concepției muzicale cu totul excepțională pentru vîrsta lui, ceea ce l-a ridicat alături de cei mari. Era *întîi* un muzician, *apoi* un mare pianist.

Soția lui îmi povestea de modestia și deferența față de cei consacrați, de severitatea față de el însuși. La un concert cu dirijorul Paul Sacher trebuia să cînte concertul de Mozart, acel concert pe care îl imprimase cu Karajan. Auzind Lipatti de prezența Clarăi Haskil în sală, îl apucă un trac, aproape o panică, și-i spuse lui Sacher : „E Clara în sală, Clara, care cîntă acest concert ca nimeni altul". Da, acest concert, în amintirea căruia Herbert von Karajan scria după moartea lui Lipatti, soției : „Dragă doamnă Lipatti, azi se împlinește un an de cînd am avut norocul să pot cînta cu dragul nostru Dinu. Și astăzi simt ca un dar neprețuit, de a fi cîntat cu acest incomparabil muzician. N-a fost execuția unui pianist, a fost muzica însăși. Destinul care ne-a răpit omul ce întruchipa perfecțiunea, mă va urmări toată viața, iar amintirea personalității lui va fi pentru mine o oglindă a tot ce aș vrea să înfăptuiesc de aci înainte. Norocul de a fi întîlnit în viață un interpret înzestrat cu tot ce întruchipează muzica mai desăvîrșit. Îl voi păstra întotdeauna în sufletul meu".

În acea seară, cînd Lipatti a cîntat concertul de Mozart, președintele Elveției, care se afla în sală, i-a spus : „Domnule Lipatti, dumneavoastră faceți onoare Elveției, aș vrea să vă ofer naționalitatea elvețiană", la care Lipatti a răspuns : „— Vă mulțumesc domnule Președinte, dar sînt român și rămîn român".

Aș mai putea cita foarte multe mărturii ale personalităților muzicale marcante, elogii emoționante, scrise cu fervoare și admirație. Moartea care i-a smuls aripile ce-l aduseseră pe culmile gloriei nu i-a alterat nimic din acea splendidă puritate și delicatețe pe care a avut-o întotdeauna. Îmi povestea soția lui o scenă sfîșietoare. Fiind bolnav, soția sa îl auzi deodată spunînd : „— Ce păcat, ce păcat", ea nu l-a întrebat, știa ce voia să spună, era presimțirea morții care se apropia, dacă l-ar fi întrebat, ar fi izbucnit în plîns. Ființa lui a fost desprinsă de orice urîțenie omenească, din el emana numai bunătate, dăruire, o maturitate de gîndire și sentimente rar întîlnite. El face parte dintre acei interpreți ce trăiesc și după ce au părăsit viața. Cînd un artist e dublat și de un om de calitate te înclini cu smerenie. Ascultînd coralul de Bach, pe care l-a cîntat ca un adio la ultimul concert de la Besançon, adus pînă la sala de concert de doctor și trebuind să revină din cînd în cînd în culise pentru a i se face o injecție ,publicul a rămas într-o tăcere în care puteai percepe doar plînsul celor ce nu-și puteau stăpîni durerea știind că nu-l vor mai asculta niciodată. Discurile ce ne-au rămas de la el sînt pentru cei ce nu l-au putut asculta vreodată, testamentul pe care l-a moștenit arta pianistică. Credem că nu s-ar greși scriind pe coralul de Bach un motto : „IN MEMORIAM DINU LIPATTI".

Lisette GEORGESCU

Viața Muzicală

CRISTIAN MANDEAL — ALEXANDRU PREDA

În perioada care s-a scurs între prima apariție a lui Cristian Mandeal la pupitrul Filarmonicii „George Enescu" și cea de-a doua, din februarie 1981, evoluția carierei tînărului dirijor a fost marcată de două evenimente : trecerea sa, ca dirijor permanent, de la Filarmonica din Tîrgu-Mureș la Filarmonica din Cluj-Napoca, fără îndoială una din formațiile simfonice românești de recunoscut prestigiu pe plan național și internațional, iar, mai recent, obținerea unei burse la Filarmonica din Berlinul occidental, unde a avut posibilitatea să asiste la toate repetițiile, concertele și înregistrările ce au avut loc în acest răstimp sub bagheteleunor maeștri de renume mondial, în frunte cu Herbert von Karajan. După această recentă perioadă de aprofundare a artei dirijorale în contact cu personalități de talia acelora cărora li se încredințează conducerea manifestărilor Filarmonicii berlineze, Cristian Mandeal a produs la București o puternică impresie : gestica sa pare acum mai simplă, mai concentrată, mai eficientă, în timp ce pe primul plan al preocupărilor sale se impune grija pentru obținerea liniei mari a discursului muzical, în cadrul unei viziuni de ansamblu unitare, fără a neglija finisarea detaliilor și precizia execuției. În același timp, se vădește atenția sa pentru obținerea unei sonorități orchestrale bogate, în raport cu caracterul lucrărilor interpretate.

De la început, toate aceste însușiri au devenit evidente în uvertura operei *Ruslan și Ludmila* de Glinka, căreia i-a asigurat o execuție plină de strălucire, de dinamism, de intensitate ritmică. Sub bagheta sa,

uvertura a căpătat aerul unei piese de bravură orchestrală, de mare spectaculozitate.

Adevărata probă de maturitate artistică a trecut-o însă Cristian Mandeal în *Simfonia nr. 3 în Fa major* de Brahms. Aci, ca și la celelalte simfonii brahmsiene, problema care se ridică în fața dirijorilor este, înainte de toate, situarea muzicii în plenitudinea climatului ei spiritual. Din acest punct de vedere, Mandeal a dovedit o viziune de ansamblu perfect echilibrată și o unitate de stil destul de rar întîlnită la dirijorii care abordează domeniul simfonic al romantismului. În plus, el a animat arhitectura sonoră cu o admirabilă vitalitate, în timp ce latura ușor compactă a orchestrației a fost „aerisită" cu luciditatea care nu exclude căldura lirismului, mai cu seamă în partea a treia, *Poco Allegretto*, în care — în opoziție cu imaginile cînd pline de energie, cînd de grație și delicatețe din părțile anterioare — sonoritatea orchestrei a apărut „vătuită", ascunsă parcă în spatele unei perdele de ceață sumbră, dar lăsînd să transpară pe alocuri o geană de lumină. A fost o versiune originală, plină de un inefabil farmec poetic.

Meritele lui Cristian Mandeal se cuvin a fi evidențiate și în lucrarea concertantă a serii. El însuși absolvent al unei clase de pian, a vădit înțelegerea deplină a raporturilor între dirijor și solist, asigurînd un acompaniament pilduitor în *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră în si bemol minor* de Ceaikovski. A fost totodată prilejul unei reîntîlniri cu tînărul pianist Alexandru Preda, mereu prezent în stagiunile muzicale cu un repertoriu care urmărește confruntarea cu dificile și pretențioase creații ale literaturii pianistice. Artist de mare seriozitate, întotdeauna concentrat asupra paginilor interpretate, Alexandru Preda a demonstrat și de această dată că este în măsură să abordeze cu succes o partitură de complexitatea pianistică a *Concertului* de Ceaikovski. Evitînd, în cadența introductivă, orice precipitare în detrimentul frazării, el a știut de la început să concilieze în interpretarea sa poezia, noblețea și brio-ul. Partea a doua, *Andantino semplice*, a avut într-adevăr simplitate, cantabilitate, lirism, cu excepția secțiunii centrale a valsului, parcursă într-un tempo extrem de rapid, căruia a reușit să-i facă față pe deplin. Finalul, *Allegro con fuoco*, a avut apoi măreție, elocință și dinamism, realizate deopotrivă cu concursul orchestrei și al solistului. Alexandru Preda s-a impus printr-o interpretare îmbinînd virtuozitatea cu un control permanent al lucidității, așezînd pe prim plan, dincolo de orice ambiții spectaculare, muzicalitatea.

SERGE ZEHNACKER — GABRIEL AMIRAȘ

Debutant la pupitrul Filarmonicii „George Enescu", tînărul dirijor francez Serge Zehnacker — director artistic al festivalurilor tinerilor muzicieni de la Evian — a mai colaborat anterior cu o formație simfonică românească, Filarmonica din Cluj-Napoca, pe care a dirijat-o în 3 din cele 15 concerte susținute la începutul anului 1980 în cadrul unui turneu în Franța. În programele sale a figurat, alături de lucrări din repertoriul clasic, piesa *Les Métaboles* de Henri Dutilleux. Aceeași piesă a inaugurat și programul concertului de la București.

Discipol al lui Henri Busser (fost elev al lui Charles Gounod) și Philippe Gaubert la Conservatorul din Paris, el însuși azi profesor la „Schola Cantorum" și conducător al sectorului de ilustrații muzicale la Radioteleviziunea franceză, Henri Dutilleux (născut în 1916) a compus *Les Métaboles* în 1964, la comanda dirijorului George Szell, cu ocazia celei de-a 90-a aniversări a înființării Orchestrei simfonice din Cleveland. După cum o indică și titlul, piesa aplică în compoziția muzicală un termen de retorică, constînd — după explicația autorului — din „a prezenta una sau mai multe idei într-o ordine sau sub aspecte diferite, pînă a le face să sufere, în etape succesive, schimbarea naturii lor". Metabolele acestea intervin deopotrivă în cuprinsul fiecăreia din cele 5 secțiuni ale piesei și în ansamblul lucrării. Fantezia autorului se manifestă cu precădere în diversitatea și ingeniozitatea coloristică, evocînd ambiențele intitulate în chip sugestiv *Incantatoire — Linéaire — Obsessionnel — Torpide — Flamboyant.* În acest scop, Dutilleux recurge deopotrivă la diferite combinații timbrale, la repetarea continuă a unor motive (staccato-ul alămurilor în *Obsessionnel*), la alternarea unor tensiuni și relaxări (în *Torpide*, cu folosirea discretă, dar elocventă, a percuției) sau la angrenarea întregului ansamblu simfonic într-un impresionant crescendo (în *Flamboyant*). Pentru valorificarea tuturor acestor efecte, existente potențial în partitură, s-ar fi cerut însă un temperament dirijoral mai dinamic, mai preocupat de scoaterea în evidență a detaliilor dincolo de linia mare a lucrării.

Mai aproape de nivelul cerințelor s-a aflat Serge Zehnacker în poemul simfonic *Așa grăit-a Zarathustra* de Richard Strauss, lucrare inspirată autorului de lectura studiului filozofic omonim al lui Friedrich Nietzsche, dar cu care nu trebuiesc căutate corespondențe muzicale în partitura straussiană. După cum declara în chiar anul compunerii acestui poem (1896), Richard Strauss se considera „un muzician în adevăratul înțeles al cuvîntului, pentru care toate „programele" nu sînt decît stimulente ale unor forme noi și nimic mai mult". În cazul de față, acest „program" abstract de idei a generat o muzică total „nefilozofică", de o exuberantă bogăție a atmosferelor și culorilor, în care întîlnim reminiscențe din compoziții anterioare (*Don Juan, Till Eulenspiegel*), dar și anticipări ale unor creații ulterioare (*Cavalerul rozelor, Simfonia Alpilor*). Deși ne putem imagina o interpretare mai generoasă sub raportul măreției și al reliefului sonor, cea realizată de Serge Zehnacker a avut meritul de a valorifica măiestria de orchestrator a lui Richard Strauss, creînd acea amplă frescă ilustrativă a raporturilor omului cu natura, pe care a intenționat-o compozitorul.

Calitățile de muzician ale lui Gabriel Amiraș, gata oricînd să se măsoare cu cele mai semețe piscuri ale literaturii instrumentului său, au ieșit din nou în evidență prin participarea sa solistică la interpretarea dificilului *Concert nr. 1 pentru pian și orchestră în Sol major* de Ravel. În această lucrare, în care

Ravel abandonează latura impresionistă a stilului său, pentru a face muzică în spiritul lui Mozart și Couperin, învesmîntînd-o în forme de o claritate cristalină și de o conciziune exemplară, pianistul este chemat să demonstreze diversitatea posibilităților sale tehnice și interpretative : momente de mare velocitate alternează cu fine dantelării ornamentale, intonații folclorice spaniole cu pasaje sincopate în stil de jazz, secvențe pline de vervă și umor cu altele de mare bravură pianistică. Tuturor acestor cerințe, Gabriel Amiraș le-a făcut față într-un mod grăitor pentru măiestria sa, pentru maturitatea sa artistică, pentru simțul ascuțit cu care cultivă diversitatea sonorităților pianului. Chiar dacă, în acest concert, el a imprimat interpretării sale un romantism care nu corespunde exact intențiilor autorului, realizarea sa a fost, sub raport tehnic și sonor, o certă reușită.

ILARION IONESCU GALAȚI — AYLA ERDURAN

Preocupat — ca muzician și ca director al Filarmonicii „Gheorghe Dima" din Brașov — de promovarea creației contemporane românești, Ilarion Ionescu-Galați prezintă la Brașov numeroase lucrări în primă audiție absolută și le reia apoi în concertele sale cu alte orchestre. În această categorie intră și compoziția lui Myriam Marbe intitulată simplu *Piesă simfonică*, scrisă în 1978, executată pentru întîia oară sub bagheta lui Ilarion Ionescu-Galați la Brașov în 1979 și reluată, tot sub conducerea lui, într-un concert din februarie 1981 al Filarmonicii „George Enescu".

Urmărind — după propriile sale adnotări din programul de sală — „să dea glas unor amintiri muzicale, chiar incluzînd stilistic ecourile unor moduri de exprimare deja auzite", Myriam Marbe începe prima din cele trei secțiuni ale *Piesei simfonice* (de unde și subtitlul *Trium)* cu un ison lung al viorilor în *piano*, peste care se suprapun zvonuri de oboi, clopote, harpă, tremolo de timpani și — peste toate — un ciripit de păsări sugerat de flaut, amintind de unele din lucrările sale anterioare. Treptat, aceluiași ison i se adaugă clarinetul, fagotul și alămurile într-un *crescendo* care duce la o culminație în *forte* și la o dinamizare caracteristică secțiunii a doua. Un semnal al alămurilor deschide apoi secțiunea a treia, finală, în care se succed — uneori chiar se suprapun — din nou acordurile masive ale alămurilor și isonul viorilor transformat pe alocuri în linii melodice de largă respirație, totul punctat de intervențiile scurte ale flautului, clarinetului, clopotelor, pînă ce o lovitură de gong pune capăt *Piesei simfonice* într-o ambianță de calmă reverie. Remarcabilă este, în această lucrare, fantezia coloristică a autoarei, care se desfășoară cu tot mai multă eficiență pe măsura parcurgerii discursului muzical, culminînd în secțiunea ultimă. Este o piesă confirmînd preocupările sale în direcția experimentării unor inedite combinații timbrale, care i-au adus și în trecut succese deplin meritate.

Populara *Simfonie nr. 9 în mi minor („Din Lumea nouă")* de Dvořak i-a prilejuit apoi lui Ilarion Ionescu-Galați o amplă desfășurare a calităților sale dirijorale. Versiunea realizată sub conducerea sa a fost plină de dinamism, viu colorată, de o impresionantă somptuozitate orchestrală, deși rectitudinea tempoului și sonoritatea masivă a alămurilor nu au permis pe alocuri valorificarea lirismului, care străbate cu generozitate capodopera dvořakiană. Am apreciat, însă, cu deosebire, vitalitatea imprimată părții a treia, *Molto vivace*, și impetuozitatea, unită cu o intensă viață ritmică, pe care dirijorul le-a asigurat Finalului, *Allegro con fuoco.*

Solista serii, violonista turcă Ayla Erduran, este o mai veche cunoștință a publicului bucureștean, în fața căruia a apărut de mai multe ori, ultima oară în 1977, cînd a cîntat *Concertul de vioară* de Brahms acompaniată de Orchestra simfonică prezidențială din Ankara, dirijată de Hikmet Șimșek. Absolventă a Conservatorului din Paris și a unor cursuri de perfecționare la New York (cu Zino Francescatti și Ivan Galamian) și Moscova (cu David Oistrach), Ayla Erduran s-a impus atunci ca o violonistă de mare strălucire virtuoză, cu sunet amplu și temperament solistic. De data aceasta, ea a interpretat *Concertul nr. 1 pentru vioară și orchestră în sol minor* de Max Bruch, cu melodica sa atît de accesibilă și scriitura sa atît de „violonistică", executat și înregistrat pe discuri de aproape toți marii virtuozi contemporani ai viorii, incluzînd și pe Zino Francescatti și David Oistrach, maeștrii Aylei Erduran. De la aceștia a luat artista turcă pilda interpretării *Concertului* de Bruch, mai ales a celebrului *Adagio*, pe care l-a abordat într-un *pianissimo* abia perceptibil, într-o ambianță de mare simplitate a expresiei, pentru a ajunge treptat la o sonoritate tot mai amplă, totdeauna controlată din punctul de vedere al sobrietății emoționale. În final, *Allegro energico*, Ayla Erduran a realizat o nouă demonstrație de virtuozitate violonistică, în condițiile acompaniamentului orchestral foarte atent, sensibil, prompt în reacții, asigurat de Ilarion Ionescu-Galați, fost el însuși violonist virtuoz și ca atare deplin cunoscător al literaturii concertante a viorii.

JEAN MEYLAN — MARIA LIVIA SAO MARCOS

Personalitate marcantă a vieții muzicale elvețiene, dirijorul Jean Meylan se prezintă recomandat de studii cu maeștri ai baghetei ca Felix Weingartner, Paul Klecki, Carl Schuricht și de ocuparea, de-a lungul carierei sale, a unor funcții de conducere la Orchestra de cameră din Geneva (pe care a și întemeiat-o în 1941), orchestrele simfonice Radio-Zürich și Suisse Romande, Opera din Geneva, iar din 1974 la Orchestra simfonică Radio-Köln. În cadrul acțiunii Filarmonicii avînd drept obiectiv interpretarea integrală a creației lui George Enescu în acest an al centenarului nașterii sale, Jean Meylan a prezentat pentru început cele două *In-*

termezzi pentru coarde op. 12, lucrări enesciene de început de carieră, compuse în 1902—1903, la vîrsta de 21—22 de ani, sub influența romantismului tîrziu, mai ales a lui Wagner, Brahms și Franck. Sesizînd natura specifică a acestor pagini de delicat și nobil lirism, Jean Meylan a scos în evidență poezia discretă pe care o emană inspiratele linii melodice, înveșmîntate în armonii fluide, bogate în modulații.

Versiunea pe care dirijorul elvețian ne-a oferit-o apoi a *Simfoniei nr. 6 în Fa major („Pastorala")* de Beethoven a confirmat caracterizările cu privire la personalitatea sa artistică, apărute în extrasele de presă reproduse în programul de sală. Într-adevăr, „severitatea expresiei, economia gesturilor, ordinea desăvîrșită" par să definească stilul său dirijoral, ceea ce într-o lucrare cu caracter descriptiv, aproape narativ, ca *Pastorala*, oferă garanția unei afinități depline. Dacă, totuși, interpretarea sa nu ne-a produs satisfacții pe măsura așteptărilor, aceasta se datorează faptului că severitatea a căpătat pe alocuri caracterul unei obiectivități, datorită căreia o seamă de elemente de culoare ale simfoniei nu au beneficiat de valorificarea lor corespunzătoare.

O interesantă latură de inedit, în cadrul programului, ne-a fost oferită de solista Maria Livia Sao Marcos, una din cele mai valoroase interprete contemporane de chitară clasică. Originară din orașul brazilian Sao Paolo, ea a studiat cu reputații chitariști Andres Segovia și Emilio Pujol, a concertat în numeroase țări ale lumii, iar din 1970 este profesoară de chitară clasică la Conservatorul din Geneva și membră în diferite jurii internaționale ale concursurilor specialității sale.

Ca solistă în *Fantezia concertantă pentru chitară și orchestră* a compozitorului brazilian Heitor Villa Lobos (1887—1959), Maria Livia Sao Marcos a pus în valoare cu o strălucită virtuozitate și cu o profundă înțelegere specificul acestei muzici, îmbinînd elemente caracteristice ale melosului folcloric brazilian cu trăsături ale muzicii europene, însușite de Villa Lobos mai ales în perioada anilor 1922—1926, în care se afla stabilit la Paris, în strîns contact cu compozitorii francezi de orientare impresionistă. În cele două părți extreme ale *Fantaziei concertante*, de o mare vigoare a expresiei, ca și în partea mediană, de un delicat lirism, Maria Livia Sao Marcos a impresionat prin tehnica sa desăvîrșită, ca și prin delicatețea cu care chitara răsuna, sub degetele sale inspirate, în pasajele de tandrețe și grație ale muzicii lui Heitor Villa Lobos.

Edgar ELIAN

LUDOVIC BACI — GABRIEL AMIRAȘ

În ultimii doi ani, Orchestra de Studio și-a reluat activitatea concertistică, readucîndu-ne în memorie acea serie de concerte de înaltă calitate, desfășurată în stagiunile mai vechi. Cu un nucleu de instrumentiști mai restrîns din păcate, cu mulți tineri, orchestra revine semnificativ în planul vieții de concert și trebuie remarcat că acest fapt se petrece în afara unor dificile sarcini de înregistrări pentru Radio și TV. Concertul pe care îl consemnăm în cronica de față, dirijat de Ludovic Baci și avîndu-l ca solist pe pianistul Gabriel Amiraș a cuprins *Concerto grosso op. 17* de Filip Lazăr, *Concertul nr. 3 pentru pian și orchestră în do minor* de Beethoven, *Simfonia nr. 101 „Ceasornicul"* de Haydn și *Variațiuni simfonice pentru orchestră op. 78* de Dvořak (lucrare în primă audiție), program pe cît de atractiv pe atît de bine realizat în cea mai mare parte. Meritul principal îi revine, ca în multe alte ocazii lui Ludovic Baci ; artist temperamental, modelat însă de o disciplină pe care și-o impune cu severitate, Ludovic Baci ne apare nu numai ca un dirijor cu multiple resurse (cum nu întîlnim prea mulți) ci și ca un muzician de finețe și, în același timp, de largă respirație, profund interiorizat. Ajuns la deplina maturitate artistică și la stăpînirea dezinvoltă (dar fără afectare) a meșteșugului, Ludovic Baci este, după părerea noastră, încă în așteptarea șansei de a face o carieră de excepție, perfect posibilă încă la vîrsta și calitățile sale.

Ne-a plăcut din program *Simfonia* de Haydn, datorită mai ales grației cu care era redată, *Variațiunile* de Dvořak — piesa cea mai lucrată și de fapt cea mai izbutită (folosind ca temă un frumos colind românesc) și *Concertul nr. 3* de Beethoven prin tenta spectaculoasă a prestației incitante a lui Gabriel Amiraș, unul dintre puținii profesori soliști. Interpret reflexiv, preocupat în mod deosebit (firește și prin natura activității sale didactice) de problematica interpretării și a stilului, Gabriel Amiraș s-a impus cu autoritate în ultimii ani printre soliștii de notorietate și anvergură. Cu un repertoriu foarte întins, cultivînd cu precădere muzica secolului XX dar și romantici (Schumann de exemplu), Amiraș ne-a dat un Beethoven structurat pe două elemente contrastante : maniera abruptă — în atacuri și mișcări — și cantabilitatea delicată și totuși susținută, într-o gamă largă a dinamicii și timbrurilor. Ceea ce-l face întotdeauna atrăgător pe Gabriel Amiraș nu este ineditul interpretării sale cum s-a spus, de altfel un fals criteriu valoric, ci tocmai efectul de a concilia o viziune stringent personală cu tendințe stilistice mai larg acceptate.

Dan SCURTULESCU

MEDALION FELICIA DONCEANU

Concertul dedicat creației vocale a Feliciei Donceanu avea, chiar la o fugitivă privire asupra programului, caracteristicile unui bilanț. Prin intermediul său, compozitoarea își propune — și ne propunea — o retrospectivă asupra ceea ce a făcut în lumea muzicii, de-a lungul anilor. Desigur, pentru un artist asemenea bilanțuri se cer gîndite prin însumarea celor mai caracteristice trăsături ale preocupărilor

lor în domeniul principal al activității. Și, din acest punct de vedere, fără a fi considerat restrîns, universul muzical al Feliciei Donceanu este neîndoios dominat de relația muzicii cu poezia, în genul miniaturii vocale. Față de constanta preocupare asupra acestei relații, celelalte creații ale sale ne apar mai puțin edificatoare. Oare o asemenea concentrare înseamnă o limită sau, dimpotrivă, cucerirea unei mai mari libertăți ? Răspunsul este categoric favorabil celei de a doua ipoteze. Aceasta cu condiția unei mai bune cunoașteri a creatorului, ceea ce concertul de față ne-a prilejuit pe deplin.

O remarcă de principiu trebuie făcută pentru toate piesele vocale reunite în ciclurile din acest program. Și anume modul în care ele s-au ivit în anumite condiții ale relației dintre arte. Pentru Felicia Donceanu, după propriile mărturisiri, argumentul poetic nu este un prilej de exploatat prin muzică. Sensibilă la farmecul cuvîntului în alcătuiri ce aparțin legilor poeticii, compozitoarea și-a alcătuit o proprie selecție de versuri care, cîntate sau nu, îi aparțin, trăiesc în sufletul ei și își așteaptă, pe rînd, intrarea în cîntec. După cum mărturisește compozitoarea, „poezia mă alege pe mine", recunoscînd din principiu primatul operei de artă inspiratoare. Poet și muzician, în sinteza pe care o încearcă, apar sub semnul unei posibile unități, sugerate de vers și prelungite de cîntec.

Ciclul de cîntece inspirate de versurile lui Bacovia își revendică, în acest sens, o anume înrudire sentimentală cu autoarea, subtitlul „Odinioară" sugerînd o posibilă retrospectivă afectivă. Totul este cuprins într-o lume a visului serios, pentru care imaginația este un lucru grav, cu consecințe. O altă ipostază a atitudinii grave ne-o aduc cele două cîntece din ciclul „Mărturisiri", pe versurile lui Al. Voitin, poate tot din cauză că este vorba de o biografie spirituală, părăsind însă acum faldurile unui expresionism bănuit la muzica pe Bacovia. Decantarea „seriosului" merge mai departe în linia suplă, incantatorie, a celor două *Serenade* pe versurile lui Anatol Baconski. Lumea primește aici darul unei înseninări sobre, vibrînd de aerul unei ideale „primăveri florentine". Nu fără argumente a preferat aici Felicia Donceanu culoarea harpei și flautului, sugerînd mult dorita înălțare spre imaginara lume a pelerinajului italic.

Din lirica arghezieană regăsim, în ciclul „Mărgele", imagini ce aparțin parcă desenului în peniță, de o imaterială delicatețe. Nuanța romantică ce plutește în cîntecele pornite după poezii eminesciene nu sondează trăiri intense, ci ne călăuzește spre lumea naturii, a viziunii tandre, de o melodică sfioasă în care par să clipească crîmpeie de cîntec popular, abia bănuit. Pentru Al. Macedonski, poet arareori cîntat, deși a iubit cîntecul, Felicia Donceanu a ales „spectacolul". Vocea, micul ansamblu ce o însoțește, cromatica expresiilor muzicale, pornesc în întîmpinarea poetului, îi primesc provocările. Barocul imaginilor, mondenitatea facturii și ironia snobă își caută ornamentele în culoare, în vocalizarea cuvintelor, în cadența ritmurilor, potențînd savoarea situațiilor poetice. Trăirea dinlăuntru a realității muzicii folclorice, fără o prealabilă analiză teoretică, o conduce pe compozitoare spre crearea, în *Cîntecele de fată frumoasă*, a unor trăiri ale muzicii populare, simțite nu imitate, prin aceasta mult mai autentice la nivel componistic.

Am lăsat la urmă ciclul cîntecelor pe versurile lui Călinescu. Și aici poezia a fost cea care a cerut să fie cîntată, și aici versul nu și-a pierdut cadența și proporția în timp, la întîlnirea cu muzica. Neoclasicismul aluziv, sau acel „timp pierdut fără a fi regăsit", străbate muzica cu o tristețe tandră, care stăruie în memorie, pe care dorești să o reîntîlnești. Nu există mai mare omagiu adus unui compozitor, decît mărturisirea de a dori reascultarea muzicii sale și, implicit, recunoașterea utilității, pe plan sufletesc, a ceea ce a creat. Impresia aceasta, dorința aceasta, nu este străină de darul făcut de Felicia Donceanu semenilor săi.

Calitatea concertului a fost conferită în egală măsură și de participarea interpretativă, de remarcabil nivel. Am reîntîlnit o parte dintre „liediștii" noștri consacrați. Emilia Petrescu, de o sobrietate și siguranță a stilului cameral unind afectul și frumusețea sunetului într-un echilibru de maestru ; Dan Iordăchescu, nuanțînd cîntul cu noblețe și patetism, într-o angajare a redării care captivează și se impune memoriei ascultătorului ; Ion Budoiu, muzician ce ne dezvăluie într-un larg evantai expresivitatea partiturii, cultivînd adresarea directă ce implică participarea spectatorului ; Magda Ianculescu, aducînd din experiența sa scenică o redare viu colorată a textului poetic-muzical. Li se alătură interpreți care aparțin afirmărilor din ultimele stagiuni : Adina Iurașcu, sensibilă ca voce și culoare a registrației cîntului ; Georgeta Stoleriu, o interpretă care se impune prin factura camerală a demersului artistic, bazat pe stăpînirea intențiilor stilistice ; Vladimir Deveselu, un atent realizator al manierei de redare a poeziei prin cînt. Colaborările cu muzicienii instrumentiști își au locul la același nivel, fie că este vorba de pianiști — Dan Grigore, Martha Joja, Doina Micu, Ninuca Osanu Pop, Petru Grossman, Gheza Duma — fie că ne gîndim la cei-lalți, harpistul Ion Ivan Roncea, oboistul Eugen Glăvan, flautistul N. Maxim, cellistul Tiberiu Ungureanu, grupul de percuționiști.

Creație și interpretare, seara de muzică vocală reunind lucrările semnate de Felicia Donceanu se constituie ca un eveniment, nu numai pentru autoare, ci și pentru ansamblul manifestărilor componistice românești actuale. Se vădește astfel, încă o dată, că modestia și calitatea se învecinează, oferind, fără ostentație, momente prețioase și de durabilă semnificație.

Grigore CONSTANTINESCU

CRISTIAN BRÂNCUȘI — LOLA BOBESCU

Concertul orchestrei simfonice a Radioteleviziunii Române (22.II.1981) s-a anunțat dintru început ca un punct de atracție al stagiunii. Interesul pentru acest concert a fost incitat de lucrările simfonice

mai puțin cîntate pe care dirijorul Cristian Brâncuși are meritul de a le fi readus în atenția auditoriului. Este vorba de *Uvertura de concert pe teme cu caracter românesc* de George Enescu și *Simfonia a V-a „Reforma"* de Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Dar, desigur, și mai mult publicul a fost atras de afișul concertului pentru a reasculta minunata melodicitate a *Simfoniei spaniole pentru vioară și orchestră* de Edouard Lalo, în interpretarea cunoscutei și îndrăgitei violoniste Lola Bobescu.

Partea I a concertului a pus mai întîi în lumină vivacitatea ritmurilor și legănarea rubată, melodică, a temelor „cu caracter românesc", pe care le conține *Uvertura de concert* de George Enescu, în care dirijorul Cristian Brâncuși a căutat echilibrarea sonorităților și unitatea ansamblului.

A urmat desfășurarea strălucitoare a temelor „spaniole" din *Simfonia pentru vioară și orchestră* de Edouard Lalo, pe care violonista Lola Bobescu a oferit-o publicului cu măiestria-i cunoscută. Succesiunea părților concertante atît de familiare s-a urmărit cu atenția pe care întotdeauna solista reușește să o captiveze. În toată desfășurarea *Simfoniei spaniole*, de la dialogul solistic cu orchestra (partea I-a, *Allegro non troppo)* la tonul șăgalnic al părții a II-a *(Scherzando, Allegro molto)*, de la ritmurile antrenante ale părții a V-a *(Allegro)* la pateticul dureros de concentrat al părții a IV-a *(Andante)*, vioara Lolei Bobescu vrăjește publicul prin sonoritatea clară, sigură, măiastră. Ar fi puțin și nu esențial să evocăm perfecțiunea trăsăturii de arcuș, a pasajelor de virtuozitate, tonul propriu, inimitabil. Este vorba de mult mai mult. Este fascinația marii personalități care se retrage cu modestie, lăsînd muzica să vorbească prin vioara sa, este dăruirea totală în fața publicului, într-o extraordinară schimbare a punctului de forță : „nu eu, solistul, sînt important, ci tu, publicul, deții rolul principal, participînd, angajîndu-te în dialogul interpretativ, înțelegînd glasul muzicii" — pare a spune fiecare sunet al viorii Lolei Bobescu. Poate fi acesta secretul perenității interpretative, puterea de a aborda un repertoriu atît de vast și dificil (de la Vivaldi, Corelli, Bach la romantici și contemporani).

Partea a II-a a concertului a propus atenției publicului *Simfonia a V-a „Reforma"* de Felix Mendelssohn-Bartholdy. Cunoscută (cîntată pentru prima oară) abia după moartea compozitorului, lucrarea se arată interesantă pentru gîndirea simfonică a lui Mendelssohn-Bartholdy prin căutarea drumului romantic într-un cadru care „nu depășește canonul formelor clasice" (W. Berger — Muzica simfonică romantică, vol. II, 1972). Acesta se reliefează, poate, prin intenția programatică a ultimei părți, prin dedicarea lucrării Reformei lui Luther (ceea ce dă și subtitlul simfoniei). Dirijorul Cristian Brâncuși a propus conturarea acestei fețe a creației lui Mendelssohn-Bartholdy, redarea circuitului de concert a unei lucrări pe care ne-o relevă cu probitate profesională și dăruire. Cu o ținută sobră, interiorizată, dirijorul a reușit să obțină o interpretare convingătoare și expresivă, fără ostentație. Orchestra simfonică a Radioteleviziunii, prezentă și atentă la sensurile partiturii a realizat ansamblul sonor cu acurațețe și, adesea, cu vigoare.

Mihaela MARINESCU

ORCHESTRA SIMFONIETA

În luna decembrie a anului trecut consemnam prezența ansamblului cameral feminin „Sinfonieta" pe scena Ateneului Român cu un frumos program Corelli — Vivaldi, punct de referință, un termen de comparație în urmărirea evoluției acestei orchestre. Or, ultimul spectacol, susținut în Studioul de concerte al Radioteleviziunii, cu aproape aceleași lucrări, nu ne-a arătat semnele certe ale unei acumulări de calitate în îmbunătățirea viziunii interpretative asupra acestui repertoriu ; o condiție de exigență artistică cu atît mai necesară de astă dată, cu cît o impunea compania unui cap de afiș de talie internațională ca Lola Bobescu.

În prima parte a concertului de pildă — un program Corelli — am apreciat conductul muzical, realizat cu sensibilitate, al *Sonatei pentru orchestră de coarde opus 5, nr. 8* și al *Concertului grosso opus 6, nr. 6*, totuși prea marea constanță agogică a celei dintîi și reliefarea sumară a planurilor dinamice pentru a doua au creat — sub rezerva unei impresii personale — o senzație de nefinalizare a unui efort artistic, altfel pe deplin meritoriu. Pe de altă parte, așa cum am mai menționat, se impune un control atent al echilibrului sonor, strict cantitativ, dintre vocile joase, medii și înalte ale orchestrei, care să asigure o suprapunere verticală frumos proporționată la audiție, mai ales cînd este vorba despre un ansamblu omogen timbral. În toate aceste privințe de natură tehnică și estetică inițiativa trebuie să aparțină dirijoarei, care dispune de un ansamblu de instrumentiste valoroase, demne de realizări chiar mult mai pretențioase.

Lola Bobescu, o personalitate a violonisticii contemporane europene și mondiale, atît de bine cunoscută publicului românesc pe cît de apropiată de el, a excelat și de astă dată printr-o tehnică de uimitoare virtuozitate. Lola Bobescu ne-a încîntat prin profunda sa muzicalitate, printr-o concepție interpretativă suplă, expusă strălucitor, fermecător, dezvăluind o nouă prospețime, savoare, a acestor atît de cîntate *Anotimpuri* de Vivaldi.

De vorbă cu Lola Bobescu

— În ce sens concertul din această seară reprezintă pentru dumneavoastră un eveniment ?

— Am vrut ca de această dată să fac altceva decît ce am făcut pînă acum : am cîntat întotdeauna cu filarmonicile, am dat recitaluri și încă nu am făcut un concert cu o orchestră de muzică de cameră românească. M-am gîndit cu mare plăcere ca în compania Mariei Nistor — care mi-a fost prezentată de mai mulți muzicieni aici — să interpretăm concertele așa cum au fost ele interpretate prima dată cînd au fost scrise de Vivaldi — pentru orchestră feminină, cu o solistă.

— Ne întrebam chiar de ce această preferință pentru orchestra „Sinfonieta"... ?

— Pentru ca să fim chiar în adevărul în care au fost scrise aceste concerte, ceea ce este foarte rar, căci orchestre feminine sînt foarte puține în lume și mai ales de calitate bună. În puține zile am studiat cu mare atenție și instrumentistele din orchestră au fost foarte atente. De fapt sînt fiecare foarte bune soliste și din cauza aceasta s-a putut realiza, cred, rezultatul pe care-l vom atinge ; încercăm să obținem un rezultat cît mai înalt.

— Ce gînduri, ce sentimente vă animă în calitate de interpretă atît de cunoscută, admirată, iubită de publicul român ?

— Cred că răspunsul o să fie următorul : dacă nu l-aș vedea cum îl văd n-aș veni aproape în fiecare an și pentru mine turneul în România face parte din viața mea muzicală ; obligatoriu trebuie să vin o dată pe an în România. Am nevoie de asta ca de o esență, știți, de viață, pentru că publicul din România mă susține așa de extraordinar și mă emoționează. De exemplu, aseară la Ateneu, a fost ceva extraordinar cum a susținut concertul de trei sonate cu atenție și cu o desăvîrșită solicitudine. Un public extraordinar.

— Pe un plan mai profesional, ați colaborat cu orchestre, dirijori, instrumentiști. Cum îi apreciați ?

— Pot să vă spun că toți șefii de orchestră care m-au acompaniat au fost oameni eminenți, cred că am cîntat cu toată lumea ; începînd cu regretatul maestru George Georgescu pînă la tînărul Cristian Brâncuși, am cîntat cu mulți artiști români. Fiecare dintre aceste întîlniri a fost o revelație : maestrul Enescu m-a acompaniat, mi-aduc aminte, într-un concert de Mozart, ceva nemaipomenit de frumos, pe urmă cu Mircea Cristescu am făcut niște concerte splendide. Cu Mircea Basarab am făcut un Brahms demult și chiar acum am făcut *Simfonia spaniolă*, care-i foarte grea...

— Cum vi s-a părut ultimul turneu, adevărată microstagiune prin România ?

— Am stat puțin de data asta, vreo 8—9 zile, și am dat patru concerte... A fost desigur foarte obositor... Da, am avut multe repetiții pentru că fiecare concert era diferit. Am cîntat numai de două ori cu orchestrele, la Cluj și la Radiodifuziune, și pe urmă am dat recitaluri cu Valentin Gheorghiu și am interpretat *Anotimpurile* cu orchestra „Sinfonieta". Odată, chiar acum cîteva zile, am făcut un calcul mental și am văzut că am stat cu vioara în mînă 8 ore și jumătate. E cam mult, mai ales pentru o zi de concert pentru că în același timp aveam și repetiții pentru alte programe. N-aveam timp să facem altfel. Mie îmi trebuie repetiții multe, sînt un om care are nevoie de repetiții, nu poate să facă oricum. Sînt doar o profesionistă și pentru a pune lucrurile complet la punct acest lucru este obligatoriu...

— ...Și de ce să nu o spunem, pentru a le da multe, foarte multe recomandări de maximă importanță celor cu care ați colaborat !

1981 este pentru noi, pentru români, anul centenarului Enescu ; v-aș ruga să ne spuneți cîteva gînduri legate de aceasta.

— Maestrul Enescu... L-am cunoscut pe cînd eram copil, foarte mică, înainte de război și n-am avut ocazia, din păcate, să studiez atunci cu dînsul pentru că am plecat imediat la Paris. Dar ce a fost bine este că la Paris, după ce am intrat la conservator — știți că am luat premiul I la concursul de la conservatorul din Paris cînd aveam 12 ani — pentru acest concurs s-a cîntat concertul de Brahms și profesorul meu, care era pe timpul acela Marcel Chailley, m-a condus la George Enescu, care făcea muzică de cameră cu soția lui Marcel Chailley, Célini Chailley — Richez și maestrul Enescu m-a ascultat în Brahms și mi-a dat îndrumări absolut extraordinare, care mi-au rămas, cred, pentru toată viața mea. De asemenea, cîteva sonate de Beethoven am făcut cu dînsul la cursul pe care-l preda la Paris. Pe urmă m-a dirijat ! — m-a dirijat maestrul Enescu la expoziția de la Paris, înainte de război, cînd eram copil, foarte mică, aveam 13 ani, m-a dirijat într-un concert la Champs Elysées. Astea sînt trei întîlniri extraordinare pentru mine... prețioase mărturisiri... da, prețioase, pot să vă spun.

— Creaţia muzicală românească şi muzicienii de ieri şi de azi, din România : cîteva opinii despre ei şi despre dumneavoastră ?

— Din păcate viaţa muzicală de ieri... eu am plecat aşa mică, am plecat la 6 ani şi jumătate din România şi, bine, dădeam concerte, eram copil minune, dar nu puteam să mă ocup de viaţa componistică. Nu cunoşteam decît pe maestrul Enescu şi cîţiva... Dar ce-am văzut eu acum, de exemplu maestrul Cuclin, care a decedat, a lăsat un concert de vioară foarte interesant şi a lăsat mai ales o pagină în care vorbeşte de mine, care m-a mişcat enorm de mult, a spus nişte fraze aşa de drăguţe şi aşa de indulgente, sînt foarte mişcată de acest fapt... Tatăl meu, profesorul Aurel Bobescu, care acuma este foarte în vîrstă, dar care a avut aproape toţi muzicienii elevi în România, a fost prieten şi cu Antonin Ciolan. Bineînţeles la noi acasă se făcea muzică cu maestrul Enescu, cu unchiul Costică... Bobescu... Constantin şi eu m-am născut şi am trăit aşa într-o perioadă şi o... atmosferă muzicală în casă la noi, cînd era absolut natural ca la patru ani să mi se pună o vioară în mînă... N-aveam nici o dificultate să cînt la vioară că vedeam asta de cînd ştiam că există muzica. N-am avut nici un merit în acest sens.

— Legat poate chiar de aceste ultime mărturisiri ale dumneavoastră, cîteva idei, cîteva recomandări adresate tineretului român, care se afirmă cu totul eminent în străinătate, are foarte multe distincţii...

— ...Foarte multe premii şi foarte bine meritate. Nu-mi aduc bine aminte de toate numele pe care le aveţi dar ştiu că în general toţi românii au făcut cinste muzicii româneşti şi şcolii instrumentale româneşti. Aveţi din ce în ce mai mulţi... Ar trebui să vie cu mai mult curaj la concursurile internaţionale. Am fost mirată de exemplu că în Belgia nu s-au prezentat decît doi... O să fie un concurs de pian, şi asta aş dori, să vie mai mulţi tineri talentaţi la marile concursuri internaţionale...

— Care este locul muzicii în viaţa spirituală, în conştiinţa societăţii contemporane ?

— Cred că viaţa muzicală s-a dezvoltat extraordinar de mult de cînd eram eu copil. Dumneavoastră ştiţi bine că pe timpuri nu existau filarmonicile în provincie cum sînt acuma, publicul era foarte puţin interesat. Mi-aduc aminte de un concert la Botoşani, cînd eram de 7 ani, maestrul Enescu a cîntat cu 11 persoane în sală. Şi a cîntat *Ciaccona* de Bach. Asta nu s-ar putea întîmpla acum în orice caz, chiar cu un tînăr interpret. Va să zică educaţia muzicală din România actuală este absolut extraordinară. Pot să spun, sînt foarte admirativă. Şi dacă nimic nu vine să împiedice această mişcare, va merge foarte bine spre un rezultat foarte frumos, cred, care poate să dea exemple altor ţări, chiar din Occident...

Gabriel TOMESCU

PREZENŢE ROMÂNEŞTI

Succesul a doi instrumentişti români în R. F. Germania

Dintre numeroasele afirmări ale înzestrărilor şi bunei pregătiri de care dispun artiştii noştri instrumentişti, semnalăm un recent succes repurtat într-un concert dat la Lauingen, R. F. Germania, de Nicolae Albulescu (percuţie) şi Iosif I. Prunner (pian). După cronicarul muzical al cotidianului *Donau Zeitung*, primul — un remarcabil percuţionist, artist al xilofonului şi marimbafonului —a copleşit ascultătorii prin rara sa virtuozitate, aflînd pentru *Dansul macabru* de C. Saint-Saens sonorităţile corespunzătoare, demonstrînd şi în piese de Bach „delicateţe şi o rară fineţe în tratarea dinamică a nuanţelor". De altminteri, Nicolae Albulescu se dovedeşte un dibaci şi inspirat compozitor ; ritm şi melodie, invenţie în cadenţe, iată ce caracterizează *Suita* sa concertantă. Totul a strălucit de o nestăvilită virtuozitate şi inteligenţă muzicală".

La rîndul său, Iosif I. Prunner a prezentat cu o rară virtuozitate, într-un *Capriciu* de Paganini-Liszt, ornamentaţia muzicală a piesei, „executînd totul cu mult gust". Prospeţimea şi vitalitatea lui Gershwin au fost puse în deplină lumină de pianist şi artistul percuţionist în piesa *Un american la Paris*.

„Dar talentul de compozitor al lui Nicolae Albulescu s-a mai evidenţiat într-un supliment la programul concertului, în care acest maestru al percuţiei a iscat o adevărată furtună de aplauze".

În concluzie, criticul muzical al ziarului *Donau Zeitung* aplaudă cu entuziasm arta solistică a virtuozilor români, păstrînd o atitudine de rezervă doar asupra aranjamentului pentru xilofon şi marimbafon a anumitor piese, care nu se pretează la orice transcrieri.

George SBÂRCEA

Concert omagial Ion Vidu

Cea mai recentă dovadă a calităţilor necunoscute ale corului Ansamblului artistic „Rapsodia Română" ne-a fost oferită cu ocazia concertului coral comemorativ „Ion Vidu", un concert ale cărui notabile sensuri au fost înobilate prin redări de mare sensibilitate şi rafinament.

Partea I a concertului a cuprins în exclusivitate lucrări de Ion Vidu, devenite astăzi clasice.

Medalionul „Ion Vidu" a cuprins lucrări ale căror titluri sînt edificatoare pentru orice iubitor al genului : *Lugojana, Coasa, Răsunet de la Crişana,* solist Ion Ghiuţă, *Vraja, Negruţa,* solişti Carmen Păunescu şi Carol Ştefanidis, *Andaluza, Preste deal,* solist René Ginan, *Răsunetul Ardealului,* solistă Sanda Şandru, *Arcaşul,* solist Vasile Halici şi *Grînele vara se coc.*

Cea de a doua parte a concertului a cuprins lucrări ale unor compozitori care şi-au înscris traiectoria operelor lor pe drumul deschis de Vidu. În selectarea acestor piese s-a avut în vedere nu numai criteriul valoric, ci şi cel al modului şi concepţiei de scriere, în aşa fel ca legăturile de conţinut şi culoare să fie cît mai firești.

O succintă rememorare a acestor lucrări ne dă pe deplin măsura sensurilor manifestării, autentică pagină muzicală a prezentului, plin de savoarea unor împliniri şi a unui trecut încărcat de semnificaţii reverberante : *Dulce Românie* de Ion Vintilă, *Muncitorii de pădure* de Liviu Borlan, *Legănuţ cu ochi de mure* de Ştefan Andronic, *Rodica* de I. D. Chirescu, *Cînd amintirile* de Victor Karpis, *Dor nestins* de Theodor Sibiceanu, soliste Sanda Şandru şi Viorica Burceloiu, *Scrisorica* de Florin Comişel, *Foaie verde de mohor* de D. D. Botez, *Harnic cînt de ţesătoare* de Mircea Neagu, *Urare fruntaşilor* de Laurenţiu Profeta, *Frunză verde iarbă neagră* de Constantin Baciu şi *Fluture* de Ştefan Popescu.

Dintre soliştii vocali amintiţi, care merită cuvinte de apreciere pentru contribuţia avută în redarea pieselor din program, se detaşează soprana Sanda Şandru, laureată a concursului internaţional de canto „Maria Canals", Barcelona, relevînd finețe şi sensibilitate, îmbinate cu o bună stăpînire a ştiinţei şi artei cîntului.

Conducerea muzicală a aparţinut dirijorului permanent al formaţiei, Anatol Goreaev-Soroceanu, muzician a cărui personalitate reuşeşte să se exprime deosebit de frumos şi convingător prin gesturi, traduse în nuanţatele sonorităţi ale corului.

Manifestarea, desfăşurată sub auspiciile Uniunii compozitorilor, a fost precedată de cuvîntul compozitorului Zeno Vancea, fost elev al maestrului, care prin cuvinte deosebit de calde a omagiat pe cel ce a fost şi va rămîne Ion Vidu.

Ştefan CARAPANCEANU

RECITALURI

Ilinca Dumitrescu

În cariera pianistei Ilinca Dumitrescu, se poate considera că recitalul dat la Ateneu în seara de 10 martie marchează o dată importantă. În sensul că seriozitatea consecventă în studiu, inteligenţa ascuţită şi preocupările stilistice diversificate ale artistei s-au aliat în această împrejurare cu o linişte, cu o aşezare superioară care mărturiseau sedimentarea unor valori limpede conturate şi exprimate. Materia muzicală a fost stăpînită graţie unei echilibrate cumpăniri dintre scopurile expresive urmărite şi mijloacele utilizate pentru atingerea lor. Pianistica vehiculată a fost de bună calitate, vădindu-se permanent preocuparea de slujire a adevărului interior cuprins în muzica marilor compozitori interpretaţi prin caracteristicile instrumentale cele mai adecvate. *Sonatele* de Scarlatti — un grup de şase din aceste pagini definitorii ale cristalizării patrimoniului clasic în literatura clavirului — au fost înţelese nu numai în lumina evidenţierii sclipirii lor de bravură, ci li s-au subliniat înţelesurile poetice bogate, care le ridică mult deasupra modestei accepţiuni de *exerciţii,* cum au fost denumite cu pilduitoare simplitate de către autorul lor. Au existat nuanţe fine de mişcare, inflexiuni dinamice şi agogice subtil cîntărite care, fără să evadeze din limitele stilistice ale muzicii de epocă, au deslușit pe deplin interesul acestor geniale miniaturi pianistice pentru ascultătorul sensibil al zilelor noastre. *Partita nr. 1 în si bemol major* de Bach a fost şi ea desfăşurată în reunirea dintre cursivitatea cerută unei asemenea pagini, cu buna dozare a mişcărilor pentru obţinerea doritei continuităţi a episoadelor repezi cu cele lente, în spiritul acelei evitări a precipitării sau a tărăgănării de care vorbea atît de des şi George Enescu în legătură cu redarea paginilor instrumentale ale maestrului de la Leipzig. Claritatea desenului muzical nu a degenerat nici o clipă în pedanterie, după cum velocitatea nu a ajuns să umbrească eleganţa sau plasticitatea ritmică a dansurilor stilizate.

Într-o cu totul altă sferă stilistică, suita din baletul *Romeo și Julieta* de Prokofiev a pornit de la pulsația vieții intense ce palpită în aceste sesizante tablouri coregrafice către concretețea lor instrumentală. Și în această împrejurare s-a vădit înclinația Ilincăi Dumitrescu spre o imagistică sonoră bogată în aluzii sufletești, dorința de a face pianul să exprime prea plinul unei realități psihologice net definite. Episoadele de culoare pitorească i-au reușit în egală măsură cu cele de distilare a trăirilor lirice intense. În fine, în încheierea recitalului, cele *Trei piese* de Paul Constantinescu au mărturisit din nou vechea predilecție a pianistei pentru punerea în valoare a paginilor reprezentative din tezaurul muzicii instrumentale românești. Am prețuit atît intuirea acelei savuroase seve folclorice care circulă în tulpinile tuturor creațiilor marelui nostru compozitor cît și o anume finețe și capacitate de generalizare a sentimentului generat de o astfel de muzică. Sînt calități interpretative menite să sublinieze introducerea unor asemenea adorabile flori de cîmp ale repertoriului pianistic național în sfera marilor permanențe ale culturii muzicale universale.

Alfred HOFFMAN

Virginia Manu

Deobicei interesante, programele susținute în recital de către soprana Virginia Manu cuprind multă muzică scrisă de compozitorii noștri, din diferite generații și foarte tineri, precum și muzică modernă universală. Pe aceste coordonate a fost alcătuit și programul recitalului susținut de Virginia Manu, în compania pianistei Lavinia Tomulescu-Coman.

Am ascultat, cu această ocazie, lucrări vocale aparținînd compozitorilor Theodor Grigoriu, Carmen Petra Basacopol, Nicolae Coman și Vasile Donose, acestea alăturate fiind ciclurilor integrale *Neuf chansons pour Mi* de Olivier Messiaen și *Sieben frühe lieder* de Alban Berg. Interpretele au știut, cu multă finețe, să prezinte atrăgător cantabilitatea și sensibilitatea crochiurilor semnate de Carmen Petra Basacopol, vioiciunea, apăsarea sau dinamismul vesel, conținute în cîntecele lui Th. Grigoriu și medievalismul narativ din imnurile lui Vasile Donose. Cele nouă lieduri semnate de Nicolae Coman, intitulate *Oglindiri*, pornind de la lirica de rară calitate a poetei Mariana Dumitrescu, alcătuite pe parcursul a 20 de ani, prezentate de data aceasta pentru prima dată în audiție integrală, s-au așezat pe un făgaș unitar stilistic, într-un spațiu definit de turnuri melodice pline de poezie, la o temperatură armonico-ritmică atracțioasă. Ascultînd aceste destăinuiri, subintitulate „imnuri negre", ne imaginam „umbre călătoare", „privind sorbite din sufletul fîntînilor" cu limpezime și cu o dragoste ce nu cunoaște limite. Realizările lui Nicolae Coman sînt parcă „stele polare", în șiragul creațiilor sale, care se caută reciproc, se regăsesc pentru moment, dar nu se opresc niciodată, ca privirile eternului feminin, în compania cărora compozitorul ne-a demonstrat, în repetate rînduri pînă acum, că se simte liniștit, sigur. Pe de altă parte, cîntate de către Virginia Manu, cele nouă bijuterii muzicale aparținînd lui Olivier Messiaen au sunat cu dramatism, ca niște drumuri ale gîndurilor bogat metaforizate, în sînul cărora își făceau loc portrete, peisaje etc. Vraja debussystă a armoniilor, ritmica neobișnuită au stat la baza realizării unui continuum melodic, al cărui nucleu era celebrul *Colier* (cele două brațe ale iubitei, imaginate într-o îmbrățișare culminativă). Scrise în anii 1905—1907, cîntecele timpurii ale lui Alban Berg, intitulate *Odă iubirii, Privighetoarea, Încoronat de vise* etc. au oferit interpretelor posibilitatea etalării unei veritabile măiestrii, cu o gamă largă de argumente, privind cantabilitatea și bogăția imaginilor artistice.

Anton DOGARU

Tribuna tinerilor compozitori și a tinerilor soliști laureați

Sub genericul „Tribuna tinerilor compozitori și a tinerilor soliști laureați", studioul Radioteleviziunii a găzduit duminică 15 februarie un concert care i-a avut ca protagoniști pe compozitorul Mihai Damian, soprana Minerva Enescu, mezzosoprana Mariana Cioromila și pianistul Mihai Ungureanu.

Poemul *Pan*, pentru tenor, nai, cor mixt și orchestră pe versuri pe Lucian Blaga este, fără îndoială, o lucrare semnificativă pentru deslușirea identității artistice a autorului său, compozitorul Mihai Damian. Înscris ca vîrstă în cea mai tînără generație de creatori, Mihai Damian nu oferă prin aceasta mai puțin imaginea unui muzician cu un stil pe deplin conturat, deși, desigur, în continuă evoluție, în căutare de noi orizonturi. *Pan* ar putea reprezenta un eseu, conceput în trăsături largi, generoase, într-o potrivită dimensiune vocal-simfonică, *asupra*, sau, mai bine zis, *pornind* de la universul liricii de expresie atît de caracteristică a lui Lucian Blaga. Profunda meditație poetică, sensibil țesută pe fundalul mitologic, a inspirat compozitorului o muzică pe care el însuși o definește ca „neoimpresionistă", ceea ce ne pare just, dar mai ales pe planul formulării vocal-orchestrale, într-o ordine de idei structurală, și chiar și aici coexistînd cu alte elemente. Ar fi astfel de menționat spiritul pe cît de tipic pe atît de original în sine al melopeii doinite expuse de naiul solist cu valențe evocatoare adînci și multiple, în interpretarea plastică a lui Cornel Pană, sau lumea de contraste uneori aspre, violente, de factură expresionistă a intervențiilor tenorului, optim susținute de Carol Herca. Ceea ce este însă important pentru ascultător este capacitatea compozitorului de sugestie artistică, de transpunere a unei lirici literare, a impresiilor generate de ea, într-o lirică a sunetelor, a senzațiilor sonore, admirabil realizate.

Foarte tînăra soprană Minerva Enescu este posesoarea unui glas frumos timbrat, care ar putea constitui premisa unei evoluții artistice puternic ascen-

dente. Deocamdată însă predispozițiile sale naturale — un ambitus și o amploare vocală de excepție, alături de o muzicalitate la fel de vădită — se cer mai bine stăpînite, controlate, puse în slujba unei concepții interpretative finisate.

Mariana Cioromila, fostă elevă a două celebrități ale școlii românești de canto, Ella Urmă și Magda Ianculescu, este aproape de a deveni ea însăși un nume în acest context, confirmată deopotrivă de importantele distincții ale concursurilor internaționale și de aprecierea călduroasă a publicului meloman. Artistă pe deplin realizată, Mariana Cioromila adaugă unei voci remarcabile, de excepție în categoria sa și demonstrînd o educație a cîntului desăvîrșită, sensibilitatea, subtilitatea cu care conduce evoluția dramatică a interpretărilor sale, în care cu dăruire pune în evidență un deosebit talent actoricesc.

Pianistul Mihai Ungureanu, absolvent, în anul acesta, în clasa profesoarei Ioana Minei de la Conservatorul bucureștean, a constituit poate revelația serii, în interpretarea celui de-al doilea concert de Brahms. Dificultățile de natură tehnică ale acestui concert, care figurează de obicei în repertoriul celor mai „avansați", nu par a constitui vreo problemă pentru tînărul pianist, care le-a depășit, cel puțin aparent, fără nici o dificultate, preocupat în primul rînd de aspectele de tălmăcire artistică. Am avut, ascultîndu-l pe Mihai Ungureanu bucuria unuia dintre acele tușeuri „brahmsiene", respirînd un calm, o liniște pe care de obicei ni le oferă soliști din generația mai matură, alături de o frazare amplă, de largă respirație, ce a conturat marile linii de evoluție ale lucrării. În unele locuri s-ar fi impus poate, într-o concepție mai liberă, o pigmentare a discursului solistic, și așa captivant, cu un plus de contraste dinamice, dar văzută în ansamblu, evoluția lui Mihai Ungureanu ne îndreptățește, credem, să apreciem, dincolo de elementul de senzație al unei seri, apariția unui nou punct de reper în pianistica românească contemporană.

Se cuvine să menționăm în încheiere efortul încununat de succes al corului și orchestrei Radioteleviziunii, conduse de Aurel Grigoraș și respectiv Carol Litvin, care și-au adus o contribuție meritorie la realizarea unui moment de afirmare artistică a protagoniștilor vieții muzicale românești de mîine.

Gabriel TOMESCU

Premieră Evgheni Oneghin

Ideea de a relua în repertoriul Operei Române capodopera ceaikovskiană *Evgheni Oneghin*, după o absență de mai bine de cincisprezece ani, merită salutată cu entuziasm. Reîntregim astfel un spectru stilistic, deficitar pentru prima noastră scenă lirică de pe care începuseră să lipsească unele dintre titlurile fundamentale ale literaturii romantice, abuzîndu-se de repetarea neobosită a cîtorva partituri italiene. Neîndoios, buna primire făcută de public acestei lucrări este datorată renumelui de care se bucură muzica lui Ceaikovski și pe tărîmul teatrului liric, mai ales datorită acestei minunate fantezii romantice pe teme pușkiniene. Realizatorii și-au dorit o asemenea reacție și au avut satisfacția să constate că amatorii de spectacole operistice suportă și desfășurări de mai mare anvergură. Este un examen al maturității publicului, reluat după reîntîlnirea cu Wagner, în această premieră Ceaikovski.

Premieră ? Da, deși recunoaștem în linii mari parametrii montării anterioare a lui Hero Lupescu, ca și decorurile și costumele Ofeliei Tutoveanu și Paulei Brîncoveanu. Fără a stabili cu exactitate procentul de „vechi și nou" în acest spectacol, reținem la nivelul premierei reactualizarea problemelor de regie, firească în drumul acumulării de experiență și la Hero Lupescu. Detalii și aspecte de ansamblu apar conforme cu ideea generală a operei lui Ceaikovski, învecinate cu unele soluții șocante sau nejustificate, care aparțin dorinței de a face ceva nou, într-un cadru deja existent. Conducerea jocului actoricesc ne lasă de asemenea să descifrăm o anumită rigiditate în linearismul reacțiilor, simplificînd în unele cazuri prea mult (la personajul titular spre pildă), nuanțîndu-se alteori datorită interpreților. La aceste probleme care pot naște suficiente discuții *pro și contra* (ca întotdeauna la spectacolele lui Hero Lupescu) se mai adaugă o dimensiune ce își solicită revizuirea și poate fi mai lesne retușată — cea a viziunii dirijorale. Constantin Petrovici nu a obținut la premieră calitatea estetică și expresivă necesară evenimentului, poate din anumite cauze organizatorice și poate din insuficienta impunere a unei opinii interpretative solid argumentate. Chiar în condițiile regiei menționate mai înainte, muzica are funcții expresive obligatoriu de asigurat pentru a nu deruta spectatorul (și pentru a nu-l nemulțumi), ideea de simfonism în operă avînd aici o largă aplicație. Ridicarea calității și creșterea unei tensiuni muzicale conforme dramatismului partiturii sînt de așteptat, binevenite și dacă ele se obțin pe parcursul spectacolelor ulterioare. Realizările ansamblului coral, condus de Stelian Olariu, pot fi, în acest sens, un solid punct de referință calitativă.

În distribuția premierei, Eugenia Moldoveanu a ocupat locul protagonistului principal, polarizînd cele mai elogioase aprecieri pentru modul în care și-a condus, vocal, muzical și actoricește evoluția interpretativă în rolul Tatianei. Partitură dificilă, punînd suficiente probleme vocale solistei, acest rol marchează un moment al carierei sale, ascendent și promițător, cu condiția evitării exceselor în suprasolicitarea glasului. Pentru Valentin Teodorian, reîntoarcerea la succesul tinereții sale, Lenski, a fost o bucurie, întreaga sa realizare desfășurîndu-se sub semnul unei maturități artistice care satisface la nivelul unui romantism generos, de natură ceaikovskiană. Dacă vocea are sau nu tot ceea ce îi cere solistul, pare de mai mică importanță, căci Valentin Teodorian a creat în primul rînd un personaj trăind prin muzică și evitînd demonstrația operistică. La polul opus, Emil Iurașcu impresionează mai întîi prin siguranța vocală cu care abordează rolul lui Oneghin, aspectele conturării personajului fiind sumare și convingătoare doar global. Oneghin este

mizantrop și antipatic, dar nu se înțelege care este farmecul ce a făcut să vibreze inima Tatianei. Înspre acest farmec, ascuns dar existent, trebuie să insiste Emil Iurașcu, pentru a obține victoria interpretativă scontată cu această prestigioasă partitură romantică, bogată în nuanțe. Pentru restul distribuției — Iulia Buciuceanu, Nicolae Florei, Mihaela Botez, Veronica Gîrbu, Ion Stoian — consemnăm o prestație profesională al cărui nivel conferă soliditate spectacolului. Aceasta cu atît mai mult cu cît întreaga lucrare este prezentată în orginal, studiul versiunii în limba rusă punînd numeroase probleme tuturor interpreților. Efortul poate fi răsplătit prin ecoul în public al acestei premiere pe care am dori-o titlu permanent al repertoriului teatrului bucureștean. Care va fi viitorul ei, după prima serie de spectacole ? Depinde de interpreți, de dirijor și regizor, poate și de cei care vor pleda pentru o muzică de asemenea calitate atunci cînd se preocupă de programarea repertoriului Operei Române și de perspectiva acestui teatru în dialogul cu publicul contemporan.

Grigore CONSTANTINESCU

Posibile criterii de unificare a judecăților critice asupra interpretării

Participînd la aproape toate manifestările vieții de concert, cel puțin în București (dar uneori și în alte centre), am avut ocazia să constatăm de mai multe ori o reacție ciudată din partea publicului, în special cel al concertelor simfonice. Este vorba de faptul că publicul nu diferențiază întotdeauna valoarea unor interpretări și în virtutea obișnuinței le răsplătește pe toate cu aceleași aplauze. Această atitudine ce a stîrnit nedumeriri în rîndul interpreților se poate explica atît prin structura eterogenă a publicului de concert cît și prin datoria neonorată, am putea spune, a criticii, de a face, ea mai întîi, o ierarhizare valorică a interpreților, tocmai pentru a nu determina confuziile de care vorbeam. Discuțiile ocazionale cu diverși critici despre acest subiect dovedeau pe lîngă o oarecare pasivitate critică (ca să folosim un eufemism) și o anumită lipsă (sau greșită înțelegere) a criteriilor de apreciere.

Din totdeauna actul interpretativ, înțeles ca o „corespondență intimă" (Hegel) între invenție și execuție, a ridicat o problemă esențială (deja enunțată), a *fidelității redării muzicale* față de sensul creației. Este îmbucurătoare constatarea că părerile cele mai diferite sau chiar contradictorii, ale marilor creatori, interpreți sau teoreticieni (indiferent de epocă), încap toate, cu puține excepții, într-un spațiu estetic unic, deși amplu și divers. *Interpretarea creatoare* (Gisèlle Brelet îi dedică un eseu mai amplu cu același titlu), singura considerată viabilă, presupune o pluralitate de desăvîrșiri posibile ale operei, fiecare cu dorința de a respecta adevărul muzical, fără putință însă de a stabili o execuție arhetip care să cuprindă și să închidă versiunea definitivă a acestuia. Casals, Cortot, Menuhin și încă mulți alții, consideră că subiectivitatea, intuiția, personalitatea, libertatea creatoare, slujite de deschiderile și clarificările pe care le aduce o cultură muzicală și extramuzicală temeinică, de minuția și precizia analizei operei, constituie premisele sine qua non ale actului interpretativ. La acest ultim punct trebuie să adăugăm modalitatea mai nouă de a aborda interpretarea prin prisma unei legi ce consideră „dinamica direct proporțională cu frecvența", cum constată Ștefan Niculescu în studiul său despre Celibidache. Maniera de frazare descoperită și impusă de Celibidache este urmată cu consecvență la toate vocile orchestrei și stabilește o ierarhizare ce introduce un element de stabilitate în acest domeniu lăsat deseori la voia improvizației de moment. Trebuie să facem o mențiune deosebită pentru interpretarea muzicii contemporane ce creează modalități tehnice noi și ale cărei reguli sînt încă într-un proces de elaborare. În orice caz, ca o primă concluzie, nimeni nu consideră ineditul unei interpretări ca măsură supremă a valorii ei ci, cu toată tenta de subiectivitate, inerentă unei expresivități convingătoare, analiza structurii și a caracteristicilor stilistice pe care le degajă.

S-a spus adesea că interpreții folosesc de fapt aceleași mijloace tehnice și expresive (în mai mică măsură, spunem noi) pentru a exprima muzica unor creatori diferiți, de unde ideea că nu există stiluri net diferențiate și interpretul se exprimă mereu pe sine. Evoluția înțelegerii stilului este interdependentă de evoluția interpretării cu care își confundă uneori problematica și subsumează *sesizarea diferențierilor stilistice*, altfel spus, delimitarea manierei și a mijloacelor proprii fiecărui creator de a-și edifica opera. Confuzia relevată mai sus se datorează și impresiei pe care ne-au lăsat-o unii dintre marii artiști că actul artistic ar avea un caracter definitiv, viziunea lor apărînd imuabilă ; astfel ei reprezintă un drum închis prin epuizarea tuturor posibilităților în lumea pe care o creează forța personalității lor. Acest gen de artiști, însă, fac tot mai mult loc acelora care ne lasă să întrevedem o imagine stilistică mai obiectivă, îndepărtîndu-se întrucîtva de maniera tradițională, înțeleasă sub raportul vitalismului copleșitor, imagine ce se distinge mai ales prin originalitatea surprinzătoare cu care regîndește valorile muzicii universale. Astfel spiritul limpede și oarecum mai linear în manifestările exterioare, epurat de pasiuni, în care trăsăturile stilistice apar paradoxal mai pregnant individualizate, reprezintă o trăsătură esențială a interpretării moderne, o ipostază considerată nu ca sinteză a tot ce a fost pînă acum ci ca una din fețele probabile ale adevărului ce caută sensul mai firesc și mai direct al aderării. Natura complexă a afinităților dintre operă și interpret, acordul dintre determinarea istorică a creației și contextul estetic al execuției precizează în cea mai mare măsură coordonatele stilistice reale ale interpretării.

Specificitatea stilistică e legată de multe ori de formația profesională a compozitorului și trebuie

ținut seama și de acest aspect atunci cînd se pune problema fidelității interpretative de care aminteam mai înainte. Să adăugăm și *suplețea stilistică* ca un alt element constructiv în opoziția față de individualizarea puternică și implicit uniformizarea manierei, ca o consecință a exacerbării eului interpretului, cauza principală ce o face să devină așa de lesne desuetă. Și totuși, în judecata noastră critică asupra interpretării trebuie să apelăm și la modele pe care le considerăm desăvîrșite la un moment dat și care ne servesc drept termeni de referință în cadrul unui sistem de valori general acceptat chiar dacă admitem caracterul lor efemer.

Înainte de a conchide, o ultimă constatare, ușor de observat ca și celelalte în interpretările marilor artiști, constatare ce se referă la redarea muzicii considerate clasice : *justețea stilistică* — folosim această formulare drept termen fundamental pentru caracterizarea unei interpretări valabile — constă în aflarea echilibrului permanent, atît al sonorităților cît și al mișcărilor, al frazării ferite de exagerări, a grijii de a nu brusca dinamica, într-un cuvînt de a instaura acea *moderație*, sinonimă cu vechea *măsură* grecească, ca expresie intimă a gustului. Propunem și un alt element, definitoriu pentru interpretare și stil (de data aceasta indiferent de epocă) — *corectitudine elastică*, corectitudinea însumînd mai ales aspectele constructiv-tehnice, iar elasticitatea acea fragilă și totuși sensibilă diversitate expresivă ce marchează și singularizează personalitatea interpretativă.

Enumerarea unor păreri cu largă răspîndire ca și cele cîteva sugestii conținute în articolul de față încearcă doar să contribuie la statuarea unor posibile criterii de unificare a criticii în atît de delicata și dificila problemă a aprecierii exacte a interpretării și stilului, avînd în vedere educația corectă a publicului și stabilirea unei ierarhii valorice (factor stimulativ), singurul mod de a împiedica amestecul nedorit de valori autentice și false totodată, confuzie întîlnită mai des decît s-ar crede.

Dan SCURTULESCU

CLUJ-NAPOCA

Trăsătura definitorie a celor petrecute pe scena muzicii clujene în perioada din urmă este afluxul determinant, hotărîtor, al tinerei generații de interpreți și dirijori. Tribuna tinerilor solişti din 10 ianuarie ne-a propus, sub bagheta dirijorului Imre Mokos, pe Dorina Mangra (anul II, vioară) în *Concertul în La major* de Mozart, Gabriella Imreh (pian) în *Concertul nr. 1 de Rahmaninov* și pe violoncelistul Gheorghe Crișan în *Variațiunile pe o temă rococo* de Ceaikovski, lucrările fiind prezentate la un bun nivel atît tehnic cît și stilistic, concertul bucurîndu-se de un public numeros.

Tot Imre Mokos a dirijat orchestra simfonică a studenților Conservatorului în studioul de concerte al Instituției (20 ian.), avînd ca solişti studenți. Dintre aceștia a atras atenția Romică Rîmbu în *Concertul pentru oboi și orchestră în Mi bemol* de Mozart, printr-o tehnică sigură pusă în slujba unui bun simț stilistic de aleasă factură. Urmărindu-l în decursul anilor, prevedem în el un discipol demn de performanțele dascălului său, oboistul Aurel Marc. Marcel Strubert — anul II (clarinet), clasa prof. I. Goilă, a cîntat precis, conștiincios *Concertul în Mi bemol op. 36* de Krammer. Este o lucrare devenită populară, încă din timpul vieții compozitorului, pentru limbajul său, cerințe tehnice adecvate instrumentului, melodicitate clară, armonizare limpede și logică. Subliniind în primul rînd latura clasic-vieneză, au rămas oarecum în umbră elementele preromantice, aproape schubertiene ale lucrării. Dar acest deziderat, considerăm, se va realiza prin acumularea unei experiențe pe care tînărul interpret cu siguranță o va obține pe parcursul studiilor sale. Ceilalți doi (Emese Csiha — anul IV, harpă, în *Introducere* și *Allegro* de Ravel și Marius Sima — anul II, vioară, în *Introducere și Rondo capriccioso* de Saint-Saens) n-au fost cu nimic mai prejos colegilor lor, în schimb lucrările alese sînt mai puțin semnificative — mai ales la vioară, față de literatura instrumentului. Un acordaj superficial mai ales la compartimentul suflat de alamă a deranjat performanța orchestrei. Ne-a bucurat mult opțiunea unei orchestre camerale — adecvată sălii și lucrărilor prezentate —, precum și precizia acompaniamentelor datorate dirijorului Imre Mokos.

Proaspătul dirijor secund al Filarmonicii clujene, Cristian Mandeal, s-a prezentat la primul său concert în această nouă postură, cu un program semnificativ. Elocventă a fost alegerea lucrării lui Csiky Boldiszár *Muntele*, piesă cu caracter programatic, instrumentată cu pricepere, dar mai puțin gustată de un public numeros, strîns poate și oarecum pentru a aclama protagoniștii *interpreți* ai serii. Colaborarea acestora — dirijorul Mandeal și pianistul Rudolf Kerer — a decis în favoarea tinereții, Mandeal dovedind tact și cunoașterea stilului, precizie cu totul impresionantă în urmărirea solistului dar în același timp o atenție permanentă a construcției întregului. Și totul realizat cu o gestică simplă, dar evident eficace. Mandeal s-a dovedit în această seară un bun psiholog, în pregătirea concertului, găsind calea acordării orchestrei, a obținerii unui climat absolut necesar unor performanțe artistice de valoare. Această impresie s-a accentuat și mai mult după audierea *Simfoniei a III-a* de Brahms, interpretată la nivelul unui eveniment muzical remarcabil. Pianistul sovietic Rudolf Kerer a cîntat foarte pregnant și motoric, lăsînd lirismul în sarcina orchestrei, într-una din capodoperele concertistice ale romantismului, *Concertul nr. 1* de Brahms.

Cristian Brâncuși, tînăr dirijor pe care îl vedem în fața unei frumoase cariere, și-a deschis concertul din 24 ianuarie cu *Suita în stil vechi* de Anatol Vieru, apoi a acompaniat cu multă pricepere și finețe în *Concertul în Do major* de Mozart pe pianistul Bernhardt Wambach (R.F.G.), posesorul unui tușeu adecvat și a unui rafinament ce i-a permis un frumos succes. În partea a II-a, *Simfonia a V-a* de Mendelssohn-Bartholdy ne-a convins de calitățile lui Cristian Brâncuși.

Recitalul de muzică românească contemporană din 22 ianuarie a fost de fapt recitalul baritonului Ion

Budoiu, în colaborare cu Ninuca Oşanu-Pop, Gavril Costea, Lucia Botár şi formaţia Ars Nova. Liedul *Changeons propos* de Enescu a fost un act comemorativ pe care s-au clădit celelalte numere din program : Sigismund Toduţă, *Patru cîntece din Năsăud*, pe versuri populare, Felicia Donceanu, *Două serenade* pe versuri de A. E. Baconski ; Dan Voiculescu, *Cîntece de dor*, pe versuri de Lucian Blaga ; Aurel Stroe, *Două epitafuri* pe versuri de Ion Caraion, Adrian Raţiu, *Trei cîntece* pe versuri de Nicolae Labiş ; Cornel Ţăranu : *Cîntece fără dragoste* pe versuri de Nichita Stănescu, precum şi *Versete şi Melisme* din *Sonata a II-a pentru pian* de Vasile Herman (la pian Ninuca Oşanu-Pop). O seară permiţînd multiple reflexii despre creaţia camerală vocală românească. Ne-au reţinut atenţia *Mînce-te bade amaru* de Sigismund Toduţă, *Ce-nalt e portalul* de Felicia Donceanu, *Dorul-dor* de Dan Voiculescu, *Două epitafuri* de Aurel Stroe, şi reaudierea lucrării lui Cornel Ţăranu — *Cîntece fără dragoste.*

Această reprogramare a unor lucrări româneşti ni se pare deosebit de importantă pentru cunoaşterea lor, pentru înglobarea lor într-un repertoriu fixat al formaţiilor noastre de muzică contemporană, audiţia singulară nepermiţînd (chiar unui auditoriu avizat), o cunoaştere a valorii reale a lucrărilor. În acest sens formaţia Ars Nova şi conducătorul ei Cornel Ţăranu continuă să întreprindă o activitate deosebit de valoroasă.

Ioan FANCSALI

Comemorare Augustin Bena

Fostul rector al Conservatorului clujean a fost sărbătorit pentru împlinirea a 100 de ani de la naştere. Conferinţele despre viaţa şi activitatea sa, ţinute în comuna natală Pianul de jos, jud. Alba, şi la Muzeul de artă din Cluj-Napoca, emisiunile de radio şi expoziţia deschisă la Biblioteca Academiei R. S. România din acelaşi oraş, simpozionul ce a avut loc cu aceeaşi ocazie, au dezvăluit noi aspecte ale vastei şi susţinutei sale opere educative. Augustin Bena (1880—1962) şi-a făcut studiile secundare la Sebeş, Blaj, Braşov şi Năsăud, iar studiile muzicale superioare la Academia de muzică din Berlin şi la Conservatorul din Bucureşti. Îndemnurile date de Iacob Mureşianu în perioada adolescentină au rodit în faza matură, înarmat cu ştiinţa armoniei şi contrapunctului, prin care a prelucrat cîntecele poporului ce le-a cules cu pricepere şi deosebită dragoste. Profesori ca M. Krause, H. Kirchner, M. Bruch, D. G. Kiriac şi A. Castaldi au contribuit la desăvîrşirea pregătirii lui muzicale.

Activitatea didactică şi-o începe la Sibiu în 1906, unde în trei ani rodnici dă concerte cu *Reuniunea română de cîntări* şi alte formaţii corale de amatori, compune *Uvertura naţională* (1908) pentru orchestră şi cor, în final leitmotivul *Deşteaptă-te române* devenind apoteotic, şi *Serenada pentru orchestră de coarde*, precum şi coruri pe bază populară, se naşte romanţa *Nu m-abandona* (1906), avînd mari succese, atît ca compozitor cît şi ca un foarte talentat dirijor. Între 1909 şi 1919 activează la Năsăud, unde, în afară de catedra de muzică la gimnaziul grăniceresc, activează şi întemeiază reuniuni corale şi teatrale, pentru intelectuali, meseriaşi şi ţărani, precum şi fanfara pompierilor, cu acestea dînd concerte şi spectacole şi în centrele învecinate : Bistriţa, Dej, Gherla, Beclean, Sîngeorz etc. Ca elev compusese la Năsăud *Cançoneta napolitană*, cor bărbătesc pe versuri de V. Alecsandri, iar ca profesor reprezintă piesa *Suspine* pentru solişti, cor şi orchestră (text I. Lapedatu), în 1910, iar în 1912 compune poemul pentru solişti, cor şi orchestră *Furtună pe mare*, poem ce sugerează zgomotul valurilor, avind fondul dramatic al luptei omului cu stihiile dezlănţuite. Prima audiţie, în 1913, a avut loc cu concursul muzicii militare din Bistriţa, ca şi alte concerte.

În toamna anului 1918 a fost invitat la Bistriţa cu Reuniunea corală din Năsăud, pentru festivitatea primirii generalului Berthelot, în cinstea căruia s-a cîntat Marseilleza în limba franceză, alături de imnuri patriotice româneşti. În 1919 participă ca profesor la cursurile de vară pentru profesorii de muzică şi artă dramatică, la Cluj, unde i-a urmat lui George Dima şi la conducerea conservatorului, din 1925. Funcţia de profesor de dirijat coral şi aceea de rector i-a dat calitatea de îndrumător al atîtor generaţii de profesori de muzică din Transilvania şi Banat, pînă la ieşirea sa la pensie, în 1941. Înfiinţează şi un Muzeu de instrumente muzicale în cadrul Conservatorului, tipăreşte manualul său de *Teoria muzicii* (1924) şi cel de *Dirijat coral* (Buc. ESPLA, 1958). Dirijează însemnate concerte de autor, *C. Porumbescu, G. Musicescu, G. Dima*, precum şi proprii. Intreprinde şi turnee.

În 1938 dă un concert coral în sala Ateneului, la Bucureşti. În 1921 dirijase 600 de corişti în piaţa centrală a Clujului, cu acompaniament de fanfară (aranjat tot de A. Bena) şi cu acelaşi entuziast ansamblu participă la Concursurile tinerimii române pe Arenele romane la Bucureşti. Astfel, a condus cele mai mari ansambluri de masă şi totodată cele mai înalte culmi artistice, prin oratoriile *Creaţiunea* de Haydn (1931) şi *Samson* de Händel (1940 la Cluj şi 1941 la Timişoara şi Arad). Dirijase şi opere, *Martha, O noapte de Granada, Freischutz* şi a compus opera *Ţiganiada*, rămasă neterminată. Compoziţiile sale corale numeroase (*La fîntînă, Mori mîndro, Badea-l meu, Foaie verde lămîiţă, Pentru mîndra*, etc.) sînt accesibile şi expresive, intuind sensul unei simplităţi calitative. Continuator al tradiţiei corale româneşti a lui Iacob Mureşianu, George Dima, Ion Vidu, Timotei Popovici, Augustin Bena şi-a dobîndit şi renumele unuia dintre cei mai mari dirijori români de cor şi unul dintre cei mai mari dascăli ai neamului nostru. Pe mormînt a dorit să i se imprime începutul corului său : „Eu mă duc, codrul rămîne".

Enea BORZA

PITEȘTI

Corala „D. G. Kiriac"

În climatul de stimulare a valorilor culturale, pe care Festivalul național „Cîntarea României" l-a impulsionat în ansamblul vieții noastre culturale, evenimentul sărbătoririi coralei „D. G. Kiriac" a Palatului Culturii (25 de ani de existență) se înscrie ca manifestarea centrală a „Zilelor muzicii corale" de la Pitești — 21, 22 februarie. În primul rînd se cuvine a observa factorul de continuitate a vieții muzicale piteștene, sub forme variate, însumînd mai bine de un secol de activitate corală. Astfel privită, existența ansamblului sărbătorit este mai mult decît un început, punctind momente concluzive ale unei frumoase evoluții. Prilejul a fost marcat prin organizarea Simpozionului *Valențele mișcării corale în Argeș. Corala „D. G. Kiriac" și drumul ei prin ani,* la care a participat, exprimînd salutul Uniunii compozitorilor și muzicologilor, Vinicius Grefiens, membru al secției de muzică corală. Prin intermediul comunicărilor prezentate (Silvestru Voinescu — *Trecutul activității corale din municipiul Pitești ;* C. Alexandrescu — *Valențele mișcării corale actuale în Argeș ;* Emanoil Popescu — *Drumul prin ani al coralei „D. G. Kiriac"*), trăsăturile acestei tradiții culturale au fost evidențiate la nivelul unor autentice contribuții istoriografice. Reținem din realizările coralei sărbătorite un bogat palmares la concursuri interpretative naționale (printre care trofeul concursului „Omagiu partidului", 1971, premiul I la primele două ediții ale festivalului „Cîntarea României") precum și succesele repurtate în turneele întreprinse peste hotare (R. S. Cehoslovacia, R. P. Ungară, R. P. Polonă, R. P. Bulgară, U.R.S.S.).

Cele două manifestări artistice ale acestor *Zile ale muzicii corale* s-au constituit de asemenea într-o demonstrație practică a valorii tradițiilor despre care s-a vorbit. În spectacolul „Patriei, prin cînt și cinstire", desfășurat la Palatul Culturii, formații corale fruntașe din municipiul Pitești au prezentat o variată panoramă a preocupărilor muzicienilor orașului — Corul Căminului nr. 2, Corul de cameră al Școlii generale nr. 3 (dirijor prof. Monica Constantinescu), Corul *Sînziana* al liceului „Dinicu Golescu" (dirijor prof. Margareta Șerbănoiu), *Clasic grup* (dirijor prof. Magdalena Ioan), corul mixt *Armonia* (dirijor prof. Moise Mitulescu). Li se adaugă un concert aniversar susținut de corala „D. G. Kiriac", sub conducerea lui Emanoil Popescu, dirijor care, de-a lungul a 25 de ani și-a identificat activitatea cu viața formației. Un asemenea eveniment ne atrage atenția asupra roadelor bogate ce se ivesc în munca pe tărîmul artei, în centre culturale românești de prestigiu. Ar fi binevenită realizarea unui disc cuprinzînd lucrările cele mai bine realizate de către corala „D. G. Kiriac", așa cum comunicările simpozionului ar putea fi editate într-un volum care să păstreze cîștigurile cercetării pentru alcătuirea viitoare a unei monografii artistice a județului. Sînt propuneri firești care nu pot fi formulate decît în măsura în care asemenea momente ale aniversărilor se dovedesc componente ale evoluției culturii noastre contemporane pe făgașul edificării unei spiritualități ce oglindește efervescența timpului socialist.

Grigore CONSTANTINESCU

RECENZII

Bartók Béla—Studii și mărturii de László Ferenc

László Ferenc și-a început cercetarea Bartók acum mai bine de un deceniu, relevînd, cu stăruitoare sîrguință și dăruire pentru cauza propusă, o largă și minuțioasă cunoaștere și, nu în ultimă instanță, cu mijloacele cercetării științifice de o înaltă profesionalitate, componentele vieții, creației și relațiilor marelui compozitor și savant, căutînd acele împrejurări, cauze și determinante a căror descoperire, expunere, uneori explicitare dau un tablou din ce în ce mai clar și mai complet despre munca de creație și despre personalitatea lui Bartók.

În ultimii zece ani, László Ferenc a publicat o serie de cercetări, studii Bartók în limba maghiară și română, în diferite reviste sau în volume. Volumul *Bartók Béla — Studii și mărturii (Bartók Béla — Tanulmdmjok és tanuságok)* ce a apărut recent la Editura Kriterion este în acest sens al șaselea. Majoritatea scrierilor, studiilor și cercetărilor strînse în acest volum au fost deja publicate în diferite reviste, alcătuind deci o culegere. Aceste scrieri sînt o mărturie a faptului că László Ferenc desfășoară pe tărîmul cercetărilor despre Bartók o activitate deosebit de prețioasă. Rezultatul acestei strădanii efectuate cu hărnicie, pricepere și entuziasm este remarcabil atît cantitativ cît și calitativ.

Rodul acestei munci, de mare devoțiune, este deosebit de meritoriu pentru noi pentru că își are seva în pămîntul românesc, în contacte personale stabilite pe meleagurile noastre. Așa cum mărturisește însuși László Ferenc în prezentarea volumului său : „Personajul central al scrierilor este Bartók Béla. Dar în ele nu este vorba numai despre el ci și despre noi, despre acele relații strînse care l-au legat de peisajele noastre, de poporul acestor meleaguri, de arta și personalitățile acestui popor da-

torită cărora, aici în România sîntem în mod special moștenitorii lui, și în baza cărora este o îndatorire a noastră (sublimă îndatorire) să-i luăm moștenirea în stăpînire și să o îngrijim. S-a născut la Sînnicolaul Mare. Primele piese ale culegerii lui folclorice au fost notate de pe buzele unei fete din Chiled. Prima sa operă de inspirație folclorică a fost de fapt o prelucrare a unui cîntec popular secuiesc. Culegerea din județul Ciuc a deschis noi perspective folcloristicii maghiare, iar culegerea din Bihor a deschis un nou capitol în folcloristica românească. Prima lui carte a fost editată la București de către Editura Academiei. ...Acest volum vorbește despre «al nostru Bartók Béla»". Și într-adevăr, citirea acestor scrieri ne oferă un tablou mai evident al acelor mari personalități românești ca Octavian Beu, Constantin Brăiloiu, D. G. Kiriac, Constantin Pavel, Ion Bușiția și alții, sau mai exact a relațiilor dintre ei și Bartók Béla. Se dezvăluie ochilor noștri, căpătînd dimensiuni tot mai largi, întinderea și ramificațiile acelor fire care l-au legat pe Bartók de poporul român, de muzicienii lui și care i-au influențat întreaga viață, întreaga sa creație. Caracteristica acestor studii este abordarea științifică a problemei și temeinicia lor. Lui László îi place să ducă lucrurile pînă la capăt și cercetează filonul cu o stăruitoare consecvență în toate relațiile intrinseci, lămurește argumentele care stau la baza unor date îndoielnice, ca să zugrăvească un tablou corect. Pentru toate acestea, autorul este înzestrat cu o solidă cunoaștere a subiectului abordat, un ochi ascuțit, un excelent spirit de observație, logică și o severă capacitate de judecată. De multe ori amintește de acei arheologi care cu ajutorul adaosurilor de ipsos reconstituie din fragmentele dezgropate acele minunate vase de lut care ne încîntă ochiul în muzee, înfățișîndu-ni-se ca un tot armonios. Din fragmentele găsite nu se poate realcătui nimic în afara acelui vas pe care-l avem în fața ochilor și ne încîntă privirea. Acest sentiment îl încercăm atunci cînd ajungem la finalul cîte unui studiu al lui László Ferenc și obținem întregul : scopul și rezultatul. Această concluzie finală, formulată din asamblarea datelor — ca și în cazul vasului de lut, ne convinge ca și pe autor, ca unica posibilă.

Cît de multe lucruri s-au scris pînă acum despre relațiile lui Bartók cu Kiriac, Brăiloiu, Bușiția, Beu și Pavel, — și vedem acum că multe ne sînt încă necunoscute și că mai sînt multe de dezvăluit.

În urma unei ordonări cronologice, la care apelează autorul, ne apropiem de acele pagini în care László, pe baza unor date noi ne dezvăluie inedit și elocvent relațiile dintre Bartók Béla și acele personalități române de care a fost deosebit de legat. Literatura despre Bartók face cunoscută acea legătură de colaborare și prietenie care a existat între marele compozitor și profesorul Ion Bușiția din Beiuș, și este sigur că tot ceea ce a făcut Bușiția pentru Bartók are o valoare inestimabilă.

Ni se oferă noi date cu privire la legătura de mare însemnătate dintre Bartók și Kiriac. Prima întrevedere — iunie 1912 — le-a produs ambilor o puternică impresie. Marele muzician român, căruia pentru culegerea sa de cîntece populare românești din Ungaria i-a fost acordată bursa Academiei Române, a făcut o călătorie specială spre a-l întîlni pe Bartók, ca să-i ceară unele sfaturi și îndrumări. Muzicologul Eösze László comunică în monografia *Kodály* că în această vreme a apărut primul articol în presa maghiară despre munca de culegător a lui Kodály și Bartók și tocmai cu prilejul relatării vizitei la Budapesta a lui Kiriac. (Numele a fost consemnat, greșit, Cîrjak Konstantin).

Studiul pătrunde mai în profunzime : constată că la Budapesta Kiriac nu s-a întîlnit numai cu Bartók ci și cu Kodály. Citățm : „În convorbirile Kiriac-Bartók sau Kiriac-Kodály, sau poate Kiriac-Bartók-Kodály, s-a discutat și despre muzica ciangăilor din România, ba poate chiar despre un plan probabil mai de perspectivă — în care culegători români să noteze cîntecele și să le predea apoi lui Bartók în schimbul unor culegeri de muzică românească din Ungaria", „Ceea ce fiecare știm, este și că dacă în 1912 a fost abordat un asemenea plan, el nu s-a realizat".

Literatura despre Bartók de pînă acum, spune László, nu acordă importanța cuvenită personalității lui Constantin Pavel, profesor în Beiuș, *(Un colaborator uitat al lui Bartók, Constantin Pavel)* cu toate că i-a fost permanent un colaborator fidel și un admirator. „Unii au avut grijă din vreme — scrie László — ca numele lor să fie consemnat în biografia geniului. Alții, fără să vrea, ajungînd la relații de dușmănie cu el, fapte care justifică pomenirea numelor lor de către posteritate. În aceste rînduri dorim să amintim despre un personaj, recunoscut la vremea lui dar pomenit din ce în ce mai rar, aproape uitat, care nu a păstrat scrisorile primite de la Bartók (sau dacă le are sînt rătăcite încă) și nu a comunicat presei amintirile sale în legătură cu el. Deși ar fi avut ce comunica". Scrisorile lui sînt mărturie a marii dăruiri și priceperi profesionale cu care a studiat textele lui Bartók „A făcut parte dintre colaboratorii cei mai apropiați lui Bartók și în această calitate s-a bucurat de încrederea acestuia. A supervizat volumul bihorean, ca și textele neapărute independent ale lui Bartók despre culegeri românești din Banat și regiunile moțești, a tălmăcit în românește prefața proiectată pentru volumul bănățean și studiul din Huedin.

Măcar cu un singur prilej — cu prilejul călătoriei sale din 1914 la Sibiu l-a reprezentat personal și cu devotament pe Bartók în fața unor personalități românești. Merită ca biografistica bartokiană să-i pomenească numele cu stimă și recunoștință în același rînd cu acela al prietenilor din Beiuș, profesorul Bușiția și al prietenului și colaboratorului maramureșean, confesorul Bîrlea".

Capitolul *Contribuții la istoria destinului volumului maramureșean* ne oferă un material pe cît de cuprinzător, pe atît de interesant, care dezbate istoria inițiativei plănuite cu privire la volumul comun Bartók Béla-Tiberiu Brediceanu-Ion Bîrlea. Această problemă, László o reia și o întregește pe baza unor documente apărute mai de curînd și needitate încă, conferindu-le o explicitare completă. Încă în anul 1910, cu ajutorul lui Ion Bîrlea, Brediceanu a efectuat o acțiune de culegere în 18 localități din Ma-

ramureș, adunînd material pentru un volum. Bartók culegea și el, independent, neștiind nimic despre munca celorlalți. Relația dintre ei a intervenit mai tîrziu și lui Bîrlea i-a venit ideea unei ediții comune Bîrlea-Brediceanu-Bartók. Bartók a fost de acord cu propunerea lui Bîrlea cu privire la ediția comună, ba mai mult decît atît, a fost dispus chiar să facă sacrificiul de a renunța la publicarea volumului gata de tipar al materialului adunat în Banat. Nici Brediceanu nu a refuzat ideea editării unui volum în colaborare, dar a propus ca în acesta să figureze separat și autorii culegerilor. Schimbul de scrisori a elucidat planul ediției comune, plan pe care Academia Română și l-a însușit cu bucurie hotărînd publicarea volumului. În aprilie 1914 Academia era în posesia întregului material ce urma să constituie volumul Bîrlea-Brediceanu-Bartók, fiind și în posesia prefeței scrise de autor. Bianu nădăjduia că în luna iunie va putea începe procesul tipografic, Bartók însă ar fi dorit o ediție grafică mai pretențioasă și a propus ca notele să fie gravate și tipărite la Leipzig. Academia a fost de acord. Dar pașii următori au fost opriți de izbucnirea războiului. László Ferenc ne informează despre următoarea etapă și despre felul în care a luptat Bartók ulterior pentru apariția volumului maramureșean. După război, atunci cînd Academia „nu dispunea de fonduri nici măcar ca să-și încălzească sălile de lectură", a abandonat ideea și Bartók s-a înțeles cu un editor din Germania.

Este lăudabilă munca de prelucrare a scrisorilor adresate de Brăiloiu lui Bartók. În 1974, Benkö András a publicat scrisorile scrise de Bartók lui Brăiloiu. László Ferenc și-a asumat sarcina de a prelucra scrisorile adresate de Brăiloiu lui Bartók *(Documentele colaborării, din scrisorile adresate de Brăiloiu lui Bartók Béla)*, păstrate de Arhiva Bartók din Budapesta. A selecționat, din aceste scrisori, numai acele fragmente „care se referă la colaborarea științifică dintre cei doi savanți muzicologi și, prin ei, compozitorii și folcloriștii celor două națiuni — la relațiile de colaborare artistică, respectiv științifică dintre compozitorii celor două popoare". Din aceste scrisori reiese că într-adevăr Brăiloiu a fost o punte de legătură între Bartók și muzicienii români. El îl informează primul pe Bartók despre moartea marelui său prieten Kiriac, Filip Lazăr îi scrie cu admirație lui Brăiloiu despre Bartók, în schimb Bartók mijlocește colaborarea dintre Brăiloiu și Kodály. Celălalt mare savant folclorist maghiar cu care a intrat în legătură Brăiloiu datorită lui Bartók a fost Lajtha László, în schimb Lajtha creează o relație Brăiloiu-Lükö Gábor. Reiese și din scrisorile lui Brăiloiu că între el și Bartók schimbul de documentație era continuu și organizat, ținîndu-se riguros la curent cu reciprocitate. Brăiloiu, încă în 1925, îi trimite lui Bartók nu mai puțin de patru cărți. Mai tîrziu scrie : „V-aș ruga să-mi trimiteți o notiță despre acele lucruri pe care le aveți, mă gîndesc la cărți tipărite, am la îndemînă diverse lucrări dar ar trebui mai întîi să știu ce vă lipsește..." Astfel și Bartók îi trimite volumul „De ce și cum să culegem muzică populară" (în care îl laudă pe Brăiloiu). Dar are loc nu numai un schimb de informații ci și un foarte sincer schimb de păreri. „Admirația pe care i-o purta lui Bartók și căreia nu o dată i-a dat expresie, nu l-a împiedicat pe Brăiloiu ca în unele probleme să-și exprime nu numai îndoielile ci și dezacordul său categoric", precizează László Ferenc, ca apoi să citeze din acea scrisoare adresată de Brăiloiu lui Bartók, în care se declară în dezacord cu lucrarea acestuia „Muzica noastră populară și muzica populară a vecinilor". În continuare, în lumina scrisorilor, se relevă acel rol deosebit de însemnat pe care și l-a asumat Brăiloiu în destinul și crearea operelor de inspirație românească ale lui Bartók, rolul său benefic în cazul Petraru ca și în organizarea primirii lui Bartók la București urmată de prezentarea lui Brăiloiu la Budapesta etc., fapte care evidențiază acea strînsă legătură care a existat între cei doi savanți.

De asemenea, în lumina documentelor, vedem clar și putem aprecia mai exact și însemnătatea rolului jucat de Octavian Beu în relația lui cu Bartók *(Octavian Beu, popularizatorul român al operei lui Bartók Béla)*. În legătură cu aceasta este deosebit de interesant faptul că a găsit documente pînă acum necunoscute, rătăcite la profesoara Irina Pop, fiica lui Beu. A ieșit astfel la iveală pînă și expunerea radiodifuzată din anul 1930 a lui Beu, despre Bartók. Acestei perioade i se atestă și corespondența lor care știm cît este de importantă. László a descoperit corespondența inedită, Beu-Brediceanu în Biblioteca Academiei Române. La arhivele Bartók din Budapesta i s-au pus la dispoziție copiile cîtorva scrisori inedite adresate de Beu lui Bartók. Autorul reproduce pentru prima oară, în traducere maghiară, textul integral al prezentării lui Beu, din ziua de 26 noiembrie 1930 la postul de radio București. Această expunere amănunțită și interesantă oglindește cît de bine a înțeles și cît de profund a admirat Beu geniul epocal al lui Bartók, afiliindu-se primului eșalon de admiratori români ai compozitorului. Textul expunerii este completat de adnotări amănunțite cu ajutorul cărora elucidează și corectează pe bază de date autentice unele interpretări greșite. La comunicarea expunerii radiodifuzate se conexează și un document, necunoscut pînă acum în versiune maghiară : prefața lui Octavian Beu la ediția proiectată *Muzica românească a lui Bartók Béla.*

Toate acestea, alături de documente publicate mai înainte, așează portretul lui Beu printre acelea ale pionierilor români ai popularizării muzicii lui Bartók.

Una dintre scrierile deosebit de interesante cuprinse în volum, studiul despre geneza *Cantatei Profane*, este caracteristic și el profunzimii observației lui László Ferenc. Descoperirea *Fiilor vînătorului transformați în cerbi* (titlul aparține lui László Ferenc) este din punct de vedere istoriografic meritul lui Bartók. El a fost primul care a consemnat cele două variante și le-a imprimat pe fonograf. „...Cum se putea afirma că din cultura populară română colindul vînătorilor transformați în cerbi aproape că a dispărut. Bartók l-a descoperit în ultimul ceas de supraviețuire și l-a salvat pentru posteritate". Primul text maghiar al colindei a apărut în traducerea poetului Erdélyi József, în pres-

tigioasa revistă *Nyugat*, tălmăcire de care Bartók nu a fost mulțumit, preferînd în locul ei propria lui traducere, menținînd doar traducerea unora dintre versetele traduse de Erdélyi. Studiul dă publicației, alăturînd și comparînd cele două versiuni, aceea a colindei de la *Jdicel* și aceea a celei din *Ursiurul de Sus*, libretul în limba maghiară al lui Bartók Béla, autorul săvîrșind o minuțioasă analiză comparativă, concluzionînd că Bartók a compus *Cantata Profana* inițial pe text românesc.

Volumul este îmbogățit în informație lărgindu-și aria de cuprindere și prin inserarea în sumar a unor articole ca : *Pe calea unor urme în dispariție* (în care autorul caută vestigii bartókiene la Sînnicolaul Mare, Satu Mare, Oradea, București, Sf. Gheorghe), apoi *Primul profesor de limba română, prima declarație românească — amintirile lui Balta Moise, Amintirile doamnei Dr. Bükkösy Dudutza Agnes* ca și *L-am cunoscut pe Bartók* (evocarea doamnei Molnár Irma, profesoară de pian, văduva lui Keppich Akos.)

Această cronologie a lucrărilor cuprinse în volum ne oferă cu plasticitate acea parte a biografiei lui Bartók Béla care-l leagă de noi. Citind astfel, strînse la un loc, aceste materiale, vedem mai limpede cît de adînci au fost rădăcinile lui pe acest tărîm, ce însemnătate uriașă au avut ele în viața și creația acestui mare corifeu al vremii noastre și în același timp avem imaginea contribuției lui la dezvoltarea folcloristicii și, în baza ei, a componisticii românești.

Avînd în vedere că această culegere de studii conține material de referință românească, consider absolut necesară editarea ei și în limba română !

PINTÉR Lajos
(În românește de Viorica Bîrlădeanu)

Ecouri ale folclorului românesc

În ultimii doi ani (1979—1980) a fost deschisă la Paris o expoziție internațională intitulată *Riturile funebre*, inițiată de profesorul Jean Guiart, directorul Laboratorului de etnologie al Muzeului de Istorie Naturală de la Musée de l'Homme, la care au colaborat mai mulți specialiști de la Musée de l'Homme și de la Centrul de Cercetare Științifică. În albumul expoziției, în care sînt scurte articole explicative ale exponatelor, anticipat de o *Introducere* a prof. Jean Guiart — în afară de materialele din diferite continente : Asia, Africa, America, Oceania — printre cele aparținînd Europei, figurează un material românesc, la paginile 23—24, cu titlul : *România : cercetări ale etnomuzicologului Constantin Brăiloiu*. Articolul prezintă o selecție din culegerile savantul român în județul Gorj, în anii 1935 — 1940. Într-o traducere frumoasă, ne sînt redate două bocete (din comunele Topești și Valea Mare) și două cîntece ceremoniale funebre, de o mare valoare artistică și documentară, alături de un bogat comentariu referitor la unul din obiceiurile românilor practicate cu acest prilej — la pierderea unei ființe scumpe din familie — și anume modalitățile de pregătire a pomenilor. Compararea informațiilor, provenite de pe o arie largă de circulație, demonstrează menținerea unui fond comun general, consecință a unității de concepție a omenirii. Albumul conține un mare număr de fotografii în culori și hărți care marchează localitățile de unde provin materialele expuse. Traducerea din limba română a fost realizată de Cella Neamțu.

Rezultat al cercetărilor culturii populare în acest domeniu din diferite continente, organizatorii au publicat un volum de studii, intitulat : *Les hommes et la mort. Rituels funéraires à travers le monde* (Paris, 1980, 104 pagini). Și aici a fost inclus un material al prof. etnomuzicolog C. Brăiloiu, o parte din *Despre bocetul de la Drăguș (Făgăraș)*, publicat la București, în 1932 (în Arhiva pentru știință și reformă socială, VII ; 88 p., 11 fotografii). Articolul : *Notes sur la plainte funebre de Drăguș*. Materialul a fost tradus de un muzicolog francez din Montpellier care a studiat folclorul românesc, la noi ; el și-a luat doctoratul în folclor la Timișoara. Au fost alese numai paginile 9—16. Articolul este anticipat de o *Prezentare*, scrisă de muzicologul Lortat-Jacob, în care expune cîteva opinii despre importanța etnomuzicologului român. În afara lucrării din care au fost extrase paginile, el amintește de „*Bocete din Oaș*" publicat în 1938 (București, în Societatea Compozitorilor români, VIII ; 90 p., 17 tabele de melodii). În timp ce în prima lucrare adaugă, în afară de texte poetice, scrise sinoptic, și melodii, date informative obținute cu ajutorul convorbirilor. Melodiile, în ambele lucrări, au fost notate sinoptic, astfel încît de la prima privire se poate observa locul variațiilor strofice, cu alte cuvinte, în ce constă aportul creator al interpretului, procedeu „inventat de el" care a influențat — după cum afirmă muzicologul francez — „timp de mai multe decenii, publicațiile de etnomuzicologie" (p. 17), iar descrierea minuțioasă a sistemului ritmic *giusto silabic*, propriu unor bocete —, „pune bazele... aportului esențial al lui Brăiloiu în muzicologie". În broșura de proporții reduse *„Ale mortului" din Gorj* (Societatea Comp. Români, Publicațiile Arhivei de folklor, VIII, București, 1936 ; 14 p.) savantul român prezintă cîteva texte poetice — de o mare valoare artistică și documentară — ale cîntecelor ceremoniale funebre : *Cîntecul bradului* și *Zorile*. Autorul ne informează că Brăiloiu a clasificat repertoriul funebru — pentru prima dată, adăugăm noi — în două categorii : *bocete* și *cîntece ceremoniale*, relevînd deosebirile tematice, structurale și funcționale ale acestora.

Traducătorul textului românesc semnalează, în *Avertismentul traducătorului*, care anticipă conținutul, valoarea acestuia, metoda exhaustivă a lui Brăiloiu, obținînd date informative pe care le redă chiar cu cuvintele interpreților. El se scuză că nu a putut oferi cititorilor subtilitățile graiului dialectal pe care, însă, cititorii le-ar putea suplini cu puțină fantezie, ei înșiși. Textul este însoțit de trei fotografii.

Astfel, România a fost reprezentată în cadrul celorlalte țări europene, cu un material interesant, autentic și de o deosebită valoare artistică și umană.

Emilia COMIȘEL

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

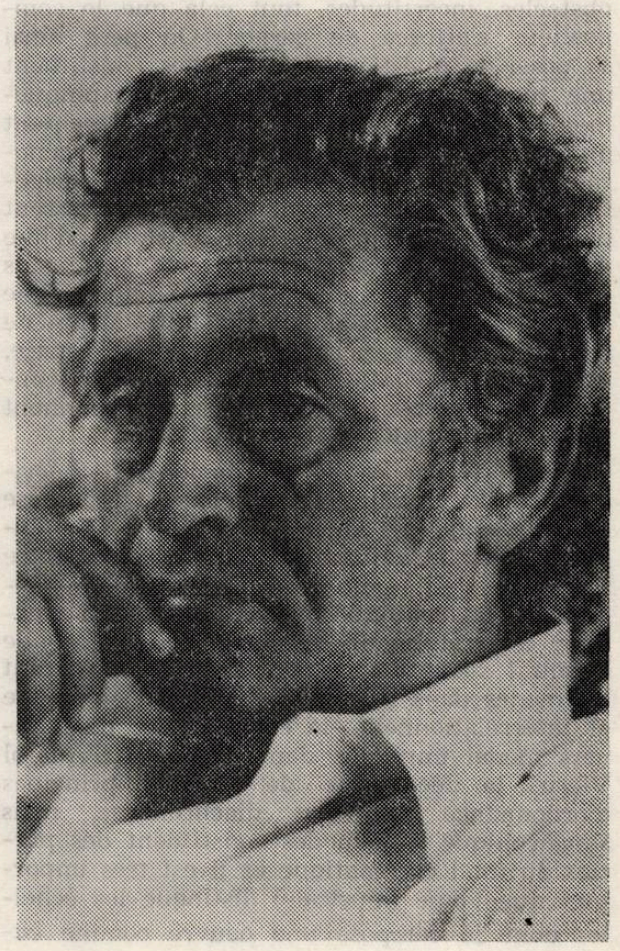
Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Fred Popovici

ANATOL VIERU

PROFIL

La difficulté d'écrire sur un compositeur dont vous êtes le contemporain de son évolution musicale consiste dans la découverte d'une „formule" apte à renfermer aussi intégralement que possible l'essence de sa création. C'est ensuite „seulement" que viennent les difficultés inhérentes à la transformation détaillée de la „formule" trouvée, à l'application de celle-ci aux particularités de la création respective. Pour certains compositeurs cependant la difficulté vient du contraire : mettant eux-mêmes à votre portée (avec une promptitude parfois même un peu déconcertante ? !) la formule de leur travail d'élaboration, les complications surgissent lorsque la stratégie de leur art de composition — envisagée dans l'ensemble comme dans le détail des oeuvres créées — échappe à l'application de la dite formule en s'en esquivant, pour se placer sous le signe de l'imprévisible et de l'irréductible.



Il me semble qu'Anatol Vieru relève de cette dernière catégorie. En effet, même si nous tenons pour normal d'analyser l'ouvrage d'un compositeur soit à travers le prisme de son métier, des procédés (originaux, empruntés, dissimulés, etc.) dont il se sert pour remplir de portées une page de musique, soit à travers le prisme du domaine de référence auquel s'attache sa musique et qui se laisse percevoir au-delà de la transparence de sa partition (domaine philosophique, littéraire, mathématique ou, pourquoi pas, mu-

sical), nous constatons dans le cas de Vieru qu'il braque les feux de son travail de composition sur une zone difficilement définissable où, néanmoins il place et concentre le foyer de sa pensée créatrice. Une zone qui flotte entre le métier (qu'en solide connaisseur il retient au second plan de sa création musicale) et les horizons de l'univers de référence transgressant sa musique (horizons qui, pour être prometteurs, ne s'avèrent pas moins insuffisants à mesure qu'ils sont atteints).

Dans le cas d'Anatol Vieru, la difficulté de tracer les coordonnées de son statut créateur résulte du problème, également difficile, de formuler avec précision cette zone abstraite, se situant en-deça de la somme des relations culturelles mais au-delà des mécanismes d'écriture des notes, une zone fertile pour sa musique et justifiant son existence et qui, toutefois, ne lui fournit pas d'alibi et ne s'en porte pas garante.

Voilà bien quelques décennies que Vieru s'occupe de tracer des cartes — aussi complètes que possible — de la vaste étendue qui s'appelle *modalisme* et qu'il parcourt embarqué sur la nef de sa création musicale. Il admet lui-même que l'univers des *modes* n'a pas reçu jusqu'à présent de nom qui lui corresponde, un nom satisfaisant, la connaissance de cet univers continuant à buter sur d'autres obstacles, incertitudes, tout cela que le compositeur s'efforce de cerner. On peut ainsi se poser la question si les modes constituent une réalité historiquement (ou géographiquement) délimitable ou bien s'ils ne représentent qu'un moment dans une évolution plus générale (et, en ce dernier cas, vers où se dirige-t-elle ?), s'ils transgressent ou ne transgressent pas le style, l'empreinte d'un créateur, d'une époque, d'un courant musical, etc. ? Ou s'ils ne sont pas, tout au contraire, un simple plasma primaire baignant l'histoire même de la musique et dont, dans le temps et l'espace, émergent les continents, les îles, d'une conjoncture musicale, des périodes qui jalonnent le chemin évolutif de l'art des sons ?

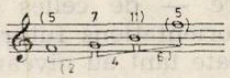
Anatol Vieru essaie de démontrer théoriquement la viabilité de la dernière hypothèse et, cela étant, sa musique relève de l'ambiguïté. Pour être ingrate du point de vue de l'analyste s'efforçant à déchiffrer les sens secrets de la technique de composition du créateur, cette ambiguïté n'est pas moins féconde lorsqu'il s'agit des sons. Car, en considérant les modes dans leur réalité phénoménologique et interrelationnelle, la connaissance de l'univers modal implique, dans la vision d'Anatol Vieru, la découverte de certains principes d'ordonnance non pas diachronique, mais synchronique. Les modes constituent des parties du total chromatique et il est très important que l'ouïe (musicale) distingue les échelles dont se compose une oeuvre comme *ensemble* d'éléments (dans le sens mathématique du terme). Le système des échelles tempérées (gamme de douze sons ou chromatique) a son correspondant dans l'ensemble de nombres entiers. En prenant comme point de départ un son quelconque (par exemple, *ut*), tous les sons (y compris *ut*) se placeront par rapport à celui-ci à des intervalles correspondant à la suite des nombres de 0 à 11. Si un intervalle n se trouve au-delà de cette suite, il pourra être réduit à l'un des intervalles de la suite en le divisant par 12 (le quotient de la division indiquant l'intervalle précis). Par exemple, pour $n = 27$, l'intervalle sera 3, parce que 27 : 12 donne le résidu 3. En termes mathématiques, l'intervalle respectif fera partie de la classe des résidus 3 modulo 12. Etant donné qu'il s'agit d'un groupe algébrique, les classes des résidus modulo 12 auront les propriétés requises, c'est-à-dire qu'avec ces résidus on pourra opérer des additions, des multiplications qui, immanquablement, donneront les mêmes composantes.

D'où l'importance du fait qu'il existe des modes avec moins, ou, au contraire, avec plusieurs éléments : ceux du premier cas peuvent être inclus dans des modes plus complexes, ceux du second pourront être décomposés jusqu'aux plus simples de leurs éléments. C'est cela qui assure l'infinie variété du fond acoustique, celle-là même que le créateur cisèle au gré de sa fantaisie. Dans une expression mathématique, un ensemble (et nous venons de dire qu'un mode est un ensemble, une association d'éléments) est *inclus* ($\subset$) dans un autre si chaque élément du premier ensemble appartient aussi au deuxième. C'est de là que résulte, comme nous l'avons déjà fait remarquer, la *densité* d'un mode : la propriété dont il dispose d'*inclure* certains autres modes naît sa *richesse* tandis que sa propriété à être *inclus* naît son *ambiguité* (autrement dit sa force de généralité). La table — d'ailleurs facile à dresser — du nombre des modes inclus et qui peuvent en inclure d'autres démontre que le produit entre la richesse et l'ambiguïté d'un mode est constant (2^{12}) et indique le nombre total des modes existants (4096).

Densité	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	0
Richesse	2^{12}	2^{11}	2^{10}	2^{9}	2^{8}	2^{7}	2^{6}	2^{5}	2^{4}	2^{3}	2^{2}	2^{1}	2^{0}
Ambiguité	2^{0}	2^{1}	2^{2}	2^{3}	2^{4}	2^{5}	2^{6}	2^{7}	2^{8}	2^{9}	2^{10}	2^{11}	2^{12}

Cependant, une suite de sons est un fait quantitatif, alors que la musique signifie tension, animation, heurts entre sons, bref, des relations. C'est ainsi que Vieru est arrivé, avec le temps, à l'idée de *structure modale*. C'est une suite d'intervalles associables à un mode. Si, par exemple, un mode est formé de $\{5, 7, 11\}$ (on vient de dire que O représente

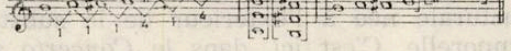
conventionnellement le *ut*), il aura comme structure modale la formation *(2, 4, 6)* :



Par un abus de langage, les structures modales sont censées avoir les mêmes propriétés que les modes, l'un de leurs traits les plus significatifs étant d'être aptes à s'arranger en symétries de plus en plus complexes par rapport à un certain axe. Cependant, comme à une seule structure modale correspondent plusieurs modes, le nombre de celles-ci n'est que de 352, à la différence du nombre des modes qui, on vient de le dire, est bien plus grand.

La clarté des relations entre sons implique aussi d'autres aspects, tels que, par exemple, le degré de simplicité ou de complexité des modes du point de vue du nombre des demi-tons ou des quintes parfaites qu'ils renferment, soit le rapport entre leur caractère chromatique et leur caractère diatonique. Une structure modale est d'autant plus diatonique que ses composantes s'arrangent dans l'ordre de l'enchaînement des quintes parfaites. Tout au contraire, elle est d'autant plus chromatique qu'elle tend à se disposer dans un enchaînement de demi-tons. Une structure parfaitement diatonique (réductible à un enchaînement de quintes) a comme complémentaire une autre structure aussi parfaitement diatonique, alors qu'une structure chromatique trouve son complément dans une autre, identiquement chromatique.

La mesure du caractère diatonique d'un mode est donnée par le rapport d'entre le nombre des composantes chromatiques et celles diatoniques et la mesure de son caractère chromatique ressort du rapport inverse. La structure (1, 1, 1, 4, 1, 4) est décomposable en deux connexions diatoniques et deux connexions chromatiques :



Par conséquent, la mesure de son caractère diatonique est DIA $= \sqrt{\frac{2}{2}} = \sqrt{1}$ et celle de caractère chromatique est CHRO $= \sqrt{\frac{2}{2}} = 1$.

Enfin, le jeu des intervalles dirige les structures modales d'un son à un autre ; cette propriété nous fait retrouver le problème de la transposition : celle-ci n'est que le procédé de composer une structure musicale avec un son quelconque. Dans certains cas, le nombre des transpositions d'une structure modale est limité par le fait que la structure en cause est décomposable en successions périodiques infinies dont la période est plus petite que 12 (c'est le cas des modes de Messiaen). Le nombre des positions distinctes est alors égal à la période : ainsi, la structure (3, 1, 3, 1, 3, 1) est décomposable en (3, 1), (3, 1) (3, 1) (3, 1), elle a donc une période égale à 4 et, conséquemment, quatre positions distinctes. Une période doit représenter la décomposition de la structure considérée en somme de termes relevant des diviseurs de 12 (2, 3, 4, 6). Les structues à „transposition limitée" sont doublement symétriques : par translation et par la lecture „dans le miroir" (en ce dernier cas elles sont palindromes).

Si l'on se trouve devant une séquence, il est possible de la considérer soit comme une séquence de sons, soit comme une séquence intégrable dans une autre, plus grande, ayant aussi des propriétés modales. Vieru, recourt au calcul des différences finies (une branche des mathématiques analogue au calcul intégral dont on connaît les applications en statistique et en sciences sociales). Ainsi, dans une suite périodique quelconque (telle que 2, 6, 10, 1, 9), il est possible d'opérer des différences successives :

7
11 6
0 11 5
4 4 3 8
2 6 10 1 9

Une séquence périodique est intégrable dans une infinité de successions modales.

La systématisation des réponses pouvant satisfaire aux exigences de l'ordonnance à l'intérieur de l'univers modal, la nécessité d'éclaircir et d'approfondir les lois qui gouvernent cet univers ont amené le compositeur avec le temps à écrire son livre *Cartea modurilor* (Livre des modes). Véritable monument théorique, cet ouvrage constitue un alter ego conceptuel, il contient une bome partie de son processus de création musicale, de sa pensée théorique.

Comme nous le disions tantôt, en passant, le point de vue théorique dans la perspective duquel Vieru présente les réalités du monde sonore, n'est pas, pour lui, une sorte de justification de son oeuvre, une déclaration d'objectivation au sein d'intuitions subjectives (comme c'est le cas — magistral d'ailleurs — de la *Technique de mon langage musical* de Messiaen). Le livre de Vieru représente sa soumission à l'objet d'une réalité qui est bien trop vaste pour n'être que le fondement d'un oeuvre individuel ; ce livre transgresse la subjectivité du compositeur — une subjectivité qui, dans le commun des cas, se transforme en tyrannie —, il transgresse aussi son style. Sa manière de concevoir les réalités relève de l'inprévisible ; l'oeuvre d'Anatol Vieru se développe suivant ses propres lois qui sont celles de la transition de la non-connaissance à *une* certaine connaissance des réalités musicales selon des tracés donnés, mais ces tracés relèvent, eux, de l'imprévisible. Aussi,

son oeuvre se nourrit-il de la découverte en même temps que de l'ordonnance de l'univers modal : entre ces deux facteurs un processus d'osmose se produit inlassablement : chaque partition de Vieru naît d'un besoin organique d'expression, elle se cherche — dans l'immédiat ou dans le passé — une forme d'existence et, finalement, trouve sa place dans le système planétaire que composent l'ensemble des oeuvres du compositeur. Envisagée de la sorte — comme un monde où chaque oeuvre professe son autonomie et en même temps dévoile l'autonomie du compositeur à l'égard des techniques, des modes, etc. —, la création musicale d'Anatol Vieru découvre son ordre intérieur discrètement formé.

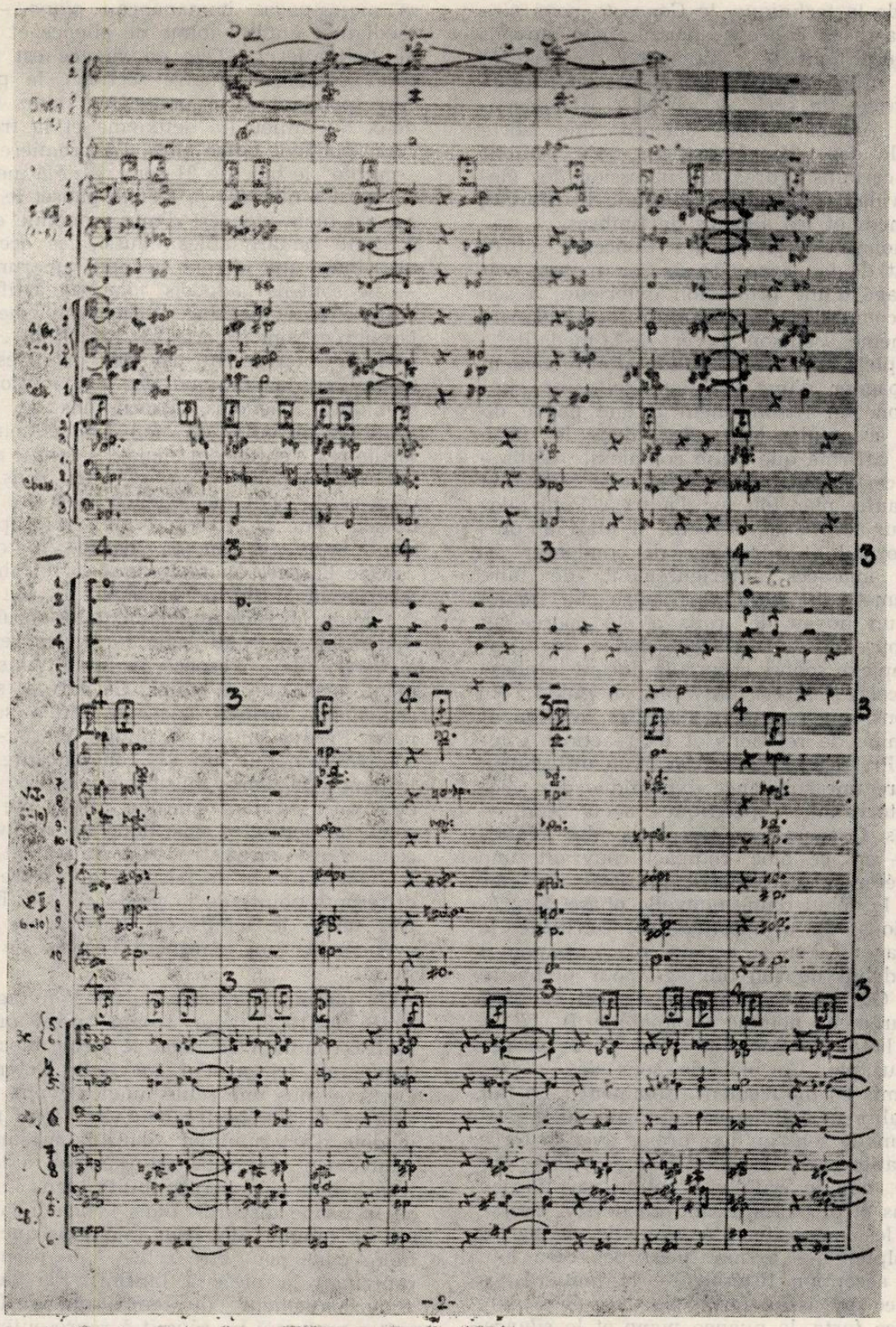
En nous fiant aux propres aveux du compositeur, le premier niveau d'accumulation en cette lente stratification des couches formatives de sa pensée créatrice est celui de sa phase „professionelle", entendant par là tout l'arsenal des moyens de contrôle de sa technique de composition en même temps que le trajet parcouru de l'intention (de l'intuition aussi) à la pleine possession d'une connaissance des relations et des sens du monde modal. De manière générale, cette phase peut être appelée „des Concerti", ce genre musical constituant le domaine d'une nécessaire appropriation d'une écriture témoignant des rigueurs de la tradition autant que de celles qui découlent des possibilités d'un instrument par rapport avec lui-même ou/et avec l'orchestre.

Dès lors, le *Concerto pour orchestre* (1956), puis celui pour flûte (1957), puis encore celui pour violoncelle (1962) — ce dernier distingué du Prix de Composition „Reine Marie-José" —, enfin le *Concerto de piano, „Jeux"* (1963) et le *Concerto pour violon* (1964) jalonnent son chemin créateur depuis la prise en possession du principe de la grande forme européenne jusqu'à la découverte d'une „stratégie" propre à réaliser un discours sonore ayant comme point de départ des microstructures engendrant, de façon isomorphe, tout l'ensemble de la composition.

Il faut rappeler que dans la musique est-européenne de la sixième décennie de ce siècle les relations avec la tradition — tant pour ce qu'il s'agit de sa récupération comme de sa négation à force de transgression et d'extension — ont pris la forme d'une nécessaire clarification des positions contemporaines face aux représentants de marque des écoles nationales du XXe siècle. Pour la musique roumaine, ces représentants furent Enesco et Bartók.

Le *Concerto pour violoncelle* de Vieru dévoile le plus clairement cet état d'esprit, „en mouvement", tel un coup d'œil vers le passé en même temps que sur l'avenir. Lorsqu'en 1962 ce Concerto est paru, la musique roumaine était en quête d'un profil spécifique dans le contexte européen du moment (dominé, alors, copieusement, par la pensée structuraliste-sérielle). L'oeuvre de Vieru était — et continue d'être — de celles qui tracent et précisent les orientations futures de ce profil — on le constate tant au niveau de la matière sonore qu'à celui de la structuration dans le temps de cette matière. Le problème de ce Concerto pourrait être formulé comme une tentative sui-generis de résoudre l'équilibre structure-forme (tout en s'éloignant des données primaires des formes traditionnelles) à la lumière des relations de type modal qui constituent la substance de cette composition. Cela étant, remarquable est, au premier mouvement, la tendance de formuler le discours tout entier en partant d'une substance thématique restreinte — en fait, une cellule à peine plus développée — qui, en accumulant une tension intervallaire modale spécifique, engendre un nombre de tracés mélodiques-polyphoniques ou bien — au contraire — d'autres tracés fermement isorythmiques. Différents procédés d'organisation des hauteurs et des durées sur des surfaces restreintes, consistant dans le modelage des rapports entre les valeurs des notes et celles des silences, ainsi que la technique d'arrangement des motifs (renversements, récurrences, imitations, superpositions) amènent cette cellule à engendrer structuralement des microsections dont résulte — au moyen de l'inclusion étagée de ces dernières en constructions de plus en plus amples — l'ensemble de la forme musicale.

En partant de cette idée, la phase des Concerti de Vieru peut être considérée comme étant celle de l'adéquation du principe de la forme à la substance modale que le compositeur, au cours de cette phase, ne cesse de fouiller toujours plus systématiquement et plus profondément. Toujours davantage aussi, la forme devient-elle plutôt un „état" émanant d'un certain maniement, d'un certain cisèlement de la matière sonore qu'une simple donnée structurale née à l'extérieur de la substance atemporelle. C'est ici, dans le *Concerto pour violon*, que ce processus d'élaboration devient en effet le plus clair, car c'est ici que se manifeste l'élément de facture structuraliste sans toutefois, que, audiblement, la musique de l'oeuvre ait une apparence structuraliste. La cause en est dans la dissimulation, l'„enveloppement" des lentes transformations de la matière sonore qui estompent à la surface le déterminisme de cette technique. On se trouve ici devant une situation originale : une musique pensée au moyen de procédés qui, par leur essence, repoussent au second plan l'élément „charnel" de la matière sonore (comme l'aurait fait le structuralisme) laquelle devient par contre la messagère d'un filon dont les racines se trouvent dans l'espace situé en-deçà (mais, toutefois, prolongé au-delà) de la technique d'élaboration de la partition. Au point



Ode au Silence : *bloc sonore „sculpté“ par les nuances : forte, piano, silences.*

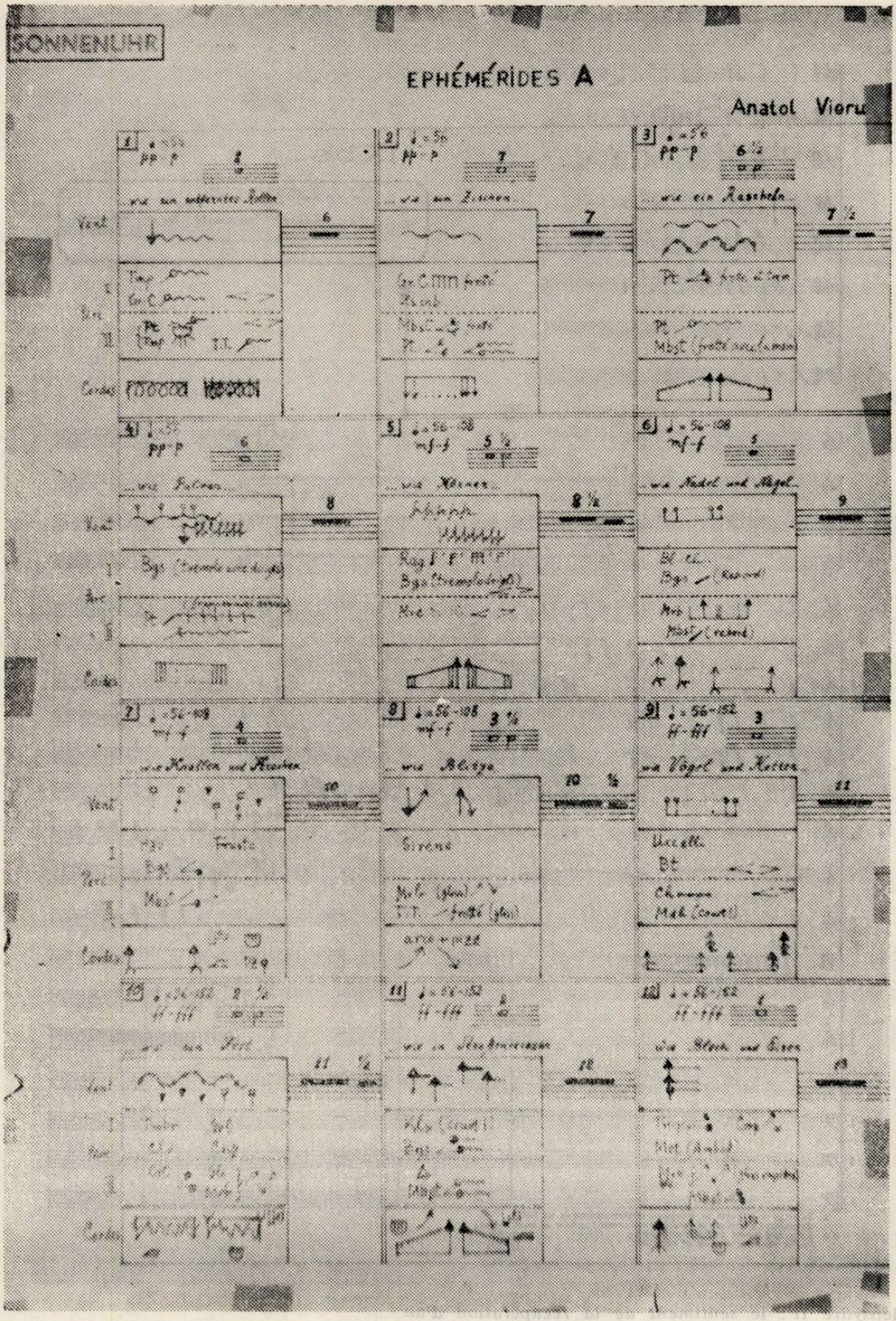
de vue de la technique, le *Concerto pour violon* dépasse le concept structuraliste suivant la manière dont le compositeur se sert de la série qui constitue le point de départ de l'ouvrage (la série et, certes, ses transpositions). Anatol Vieru élabore une sorte de table des transformations qu'il établit d'après certains ordres de succession des éléments, valables pour les hauteurs, les durées, les nuances et les alliages de timbres.

Cependant, la phase des Concerti, autrement dit de la conquête de son métier, soit du passage d'une profession extérieure à son être de compositeur à celle intimement plantée en lui-même, a eu son „revers de la médaille" : le trop-plein des accumulations doit forcément s'accompagner d'une réaction, soit une simplification, un renoncement à une partie du bagage accumulé. Vieru est dans le juste lorsqu'il affirme que toute complexité réalisée sur un certain plan rime avec une réduction sur un autre plan (ou sur d'autres). Pour aller donc plus loin dans ce sens, il était absolument normal et nécessaire de condenser les données amassées antérieurement, de faire „la somme" du chemin parcouru. La réduction à un noyau de traits a été opérée au plus propre du terme, étant donné que l'entier complexe sonore accumulé durant la phase des concerti s'est cristallisé en un grand bloc de 61 sons, soigneusement stratifiés, impliquant une somme de relations et de réactions intérieures. Presque tout ce qui avait été utilisé pour construire une substance dynamique des relations intervallaires spécifiques, a été réuni — sauf des facteurs non-essentiels, des répétitions — en ce bloc compact couvrant une grande étendue de l'échelle musicale. Ce bloc marque le début d'une nouvelle phase de préoccupations du compositeur, il constitue la porte par où l'on y accède, placé comme il est au début de son ouvrage pour orchestre intitulé *Odă tăcerii* (Ode au silence) — 1967 (ultérieurement nommé *Symphonie* I).

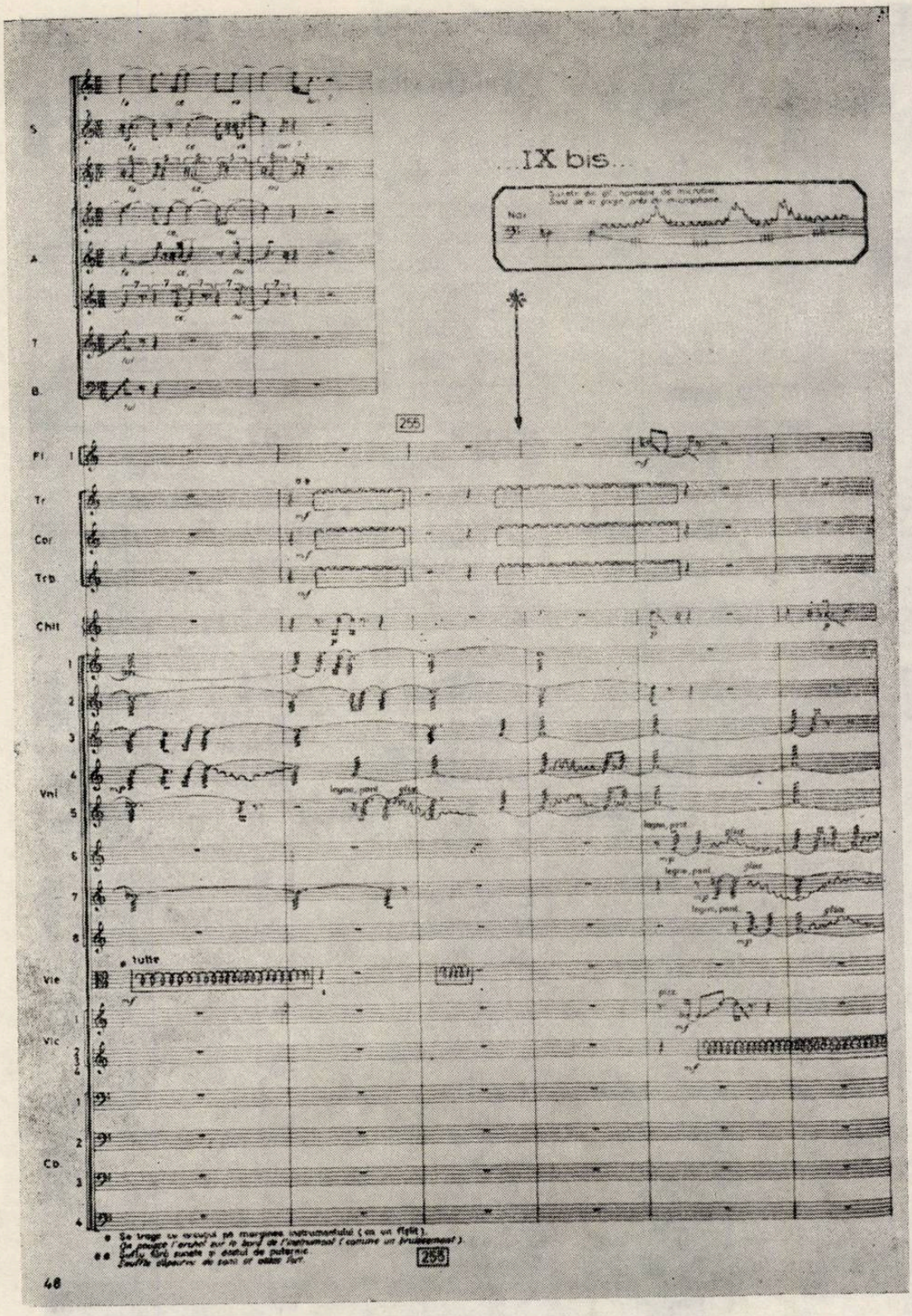
Mais l'état d'immobilité n'est guère propre à la musique. Ce bloc de sons devait être animé, mis en mouvement. Comment ? Le fait qu'il réalise une dimension spatiale de la musique dans le sens qu'il se dresse avec la force de la matière concrète d'un bloc de pierre, par exemple, que le sculpteur anime par un jeu de pleins et de vides au moyen de son ciseau, amène le compositeur à user de même. Il va „sculpter" — le mot n'est pas bien loin de son acception littérale — la matière sonore avec un ciseau formé de trois éléments : la nuance *forte*, la nuance *piano* et le *silence*. En s'en servant, il va creuser le bloc sonore en le fragmentant, en réalisant des stratifications partielles de sons qui vont se profiler sur le vide du silence.

De ces simples opérations d'analyse d'où résultent tant de combinaisons, de ces vides (les *silences* — limite inférieure du son) et de ces pleins (*forte* — la matière s'impose dans toute sa mejestueuse immanence ; *piano* — l'état médiateur entre l'abîme du silence et la force de la matière), *l'Ode au silence* est née. La pièce comprend quatre sections, la première correspondant à la quatrième, alors que les deux du milieu (la deuxième et la troisième) correspondent entre elles. La première section „sculpte" le bloc de 61 sons — déjà mentionné — par les nuances *p*, *f* et la pause(le silence) Le jeu plein-vide est d'une économie et d'une sobriété remarquables ; aussi, les accords — distribués aux divers groupes instrumentaux — ne sont-ils „adoucis" d'aucun artifice mélodique et rythmique. A la quatrième partie, ces agrégations sonores se „liquéfient", se mettent en mouvement par des procédés divers (complexité rythmique des distributions harmoniques, trémolos, associations de timbres, sonorités mélodieuses, etc.). Les sections intermédiaires s'enfoncent dans les *strata* que l'on pourrait appeler „l'ombre" des sons, là où ceux-ci naissent des phénomènes qui se produisent sur la frontière qui les sépare du bruit. Dans son *Ode au silence*, Anatol Vieru associe l'*espace* au *temps* qui est la dimension fondamentale de la musique. Il fait fondre ces deux catégories fondamentales en une seule dimension qu'il fait agir sur notre sensibilité auditive. Mais, l'espace se laisse plus facilement saisir que le temps. Ce dernier se laisse seulement deviner par ses effets sur l'espace. Preuve en est, explique Vieru — et la comparaison qui suit est convaincante — que le temps (le temps musical y compris) ne peut être saisi en tant que tel, de même que le soleil ne peut être saisi dans son mouvement ; celui-ci est enregistré périodiquement d'après les changements de position de l'astre sur les différents points de la voûte céleste. En d'autres mots, le temps est perceptible par les événements qui marquent l'écorce de l'atemporel.

Ce plasma se retrouve dans l'ouvrage *Clepsydre I* (1969) pour trompette et orchestre, réalisé comme l'*Ode* avec le même bloc sonore, lequel est ici présent sur toute l'étendue de l'oeuvre sous une seule nuance *(ppp)*. Le *continuum* de l'orchestre peut être tenu pour un modèle d'art minimal : dans la mesure où le mouvement des sons est repoussé à la limite inférieure de la perceptibilité, dans la mesure où la forme disparaît dans l'enchaînement des pas en tapinois des sons (ajoutons que la dernière page peut être reliée à la première en reprenant la pièce à l'infini). Par dessus ce „bourdonnement" du temps qui s'efforce de naître mais qui ne réussit à représenter qu'une non-durée suspendue dans le vide, se superposent les „éphémérides" — des événiments distribués à la trompette seule et au reste de l'orchestre. L'immobilité acquiert graduellement de la mobilité, à l'instar des nuages qui, inlassablement, courent dans le ciel immuable. Comme durée, ces événiments sont inver-



Éphémérides de Clepsydre I (*„Sonnenuhr"*) : *degrés de prégnance enversement proportionnés avec leurs durées.*



Clepsydre II : *le sentiment de la récupération d'un „temps perdu".*

sement proportionnés avec leur prégnance dans notre perception auditive.

La perception de l'écoulement du temps — en tant que somme d',,incidents" qui ,,troublent" la surface immuable d'un fond atemporel — s'associe dans *Clepsydre II* (1970) pour orchestre, flûte de Pan, cymbalum et choeur, avec le sentiment de la récupération d'un ,,temps perdu". Plus exactement, par la volonté du créateur de rendre compatible une réalité sonore relevant d'une phase précedente (l'oratorio *Miorița* datant de 1957) avec les transformations ,,mises à jour" de sa substance. *Clepsydre II* nous met donc en présence d'une double récupération parce que *Miorița* étant un poème littéraire anonyme mais emblématique quant à la culture archaïque roumaine, Anatol Vieru entend maintenant lui allier la récupération du fonds ancestral — immémorial, dirions-nous — de musique (suggéré par ailleurs, précédemment, au compositeur, par le poème même).

Sur la toile de fond uniforme de l'orchestre, le choeur et les deux instruments archaïques (les symboles de cette musique immémoriale) s'efforcent à faire ,,renaître" le passé, à faire ,,remonter à la surface" des tréfonds de la mémoire collective (celle de tout le monde, de l'auditeur, du compositeur) tout un trésor de sensibilité et de configurations temporelles spécifiques. Le *perpetuum* ,,atemporel" est confié comme on l'a déjà dit à l'orchestre et notamment aux cordes. Celles-ci ,,bourdonnent" continuellement et réalisent ainsi un son tissé de longues notes tenues, de trémolos (*ord, sul pont, sul tasto,* etc.), de pizzicatos rapides. Elles agglutinent ainsi graduellement les efforts des autres instruments à mettre en relief certains ,,incidents", de sorte que l'immobilité est obtenue en tant que somme — paradoxale jusqu'à un certain point — de mobilités partielles. C'est aussi, en cela, une restitution musicale de l'antique vision sur l'immuabilité du temps des disciples de Zénon d'Elée.

Sans doute, l'effort le plus évident de produire des ,,événements" qui, seuls, marquent le temps, est celui du choeur. Celui-ci trace une véritable ,,histoire" musicale-littéraire, l'histoire étant considérée (dans un sens développé du terme) comme l'empreinte laissée par la culture et la civilisation sur l'immobilité du temps. L'histoire en elle-même est un devenir que le compositeur illustre par différents types d'écriture musicale (homophone, polyphonique, hétérophonique) et d'émission sonore.

Les interventions de la flûte de Pan et du cymbalum relèvent en apparence de la technique aléatoire, leur partition étant notée avec des signes de cette facture suggérant l'improvisation. Mais en réalité ces interventions prennent toujours plus manifestement le tour d'un contrepoint, d'un pendant de la partie chorale, la substance musicale fusionnant ainsi avec le plasma du *continuum* orchestral.

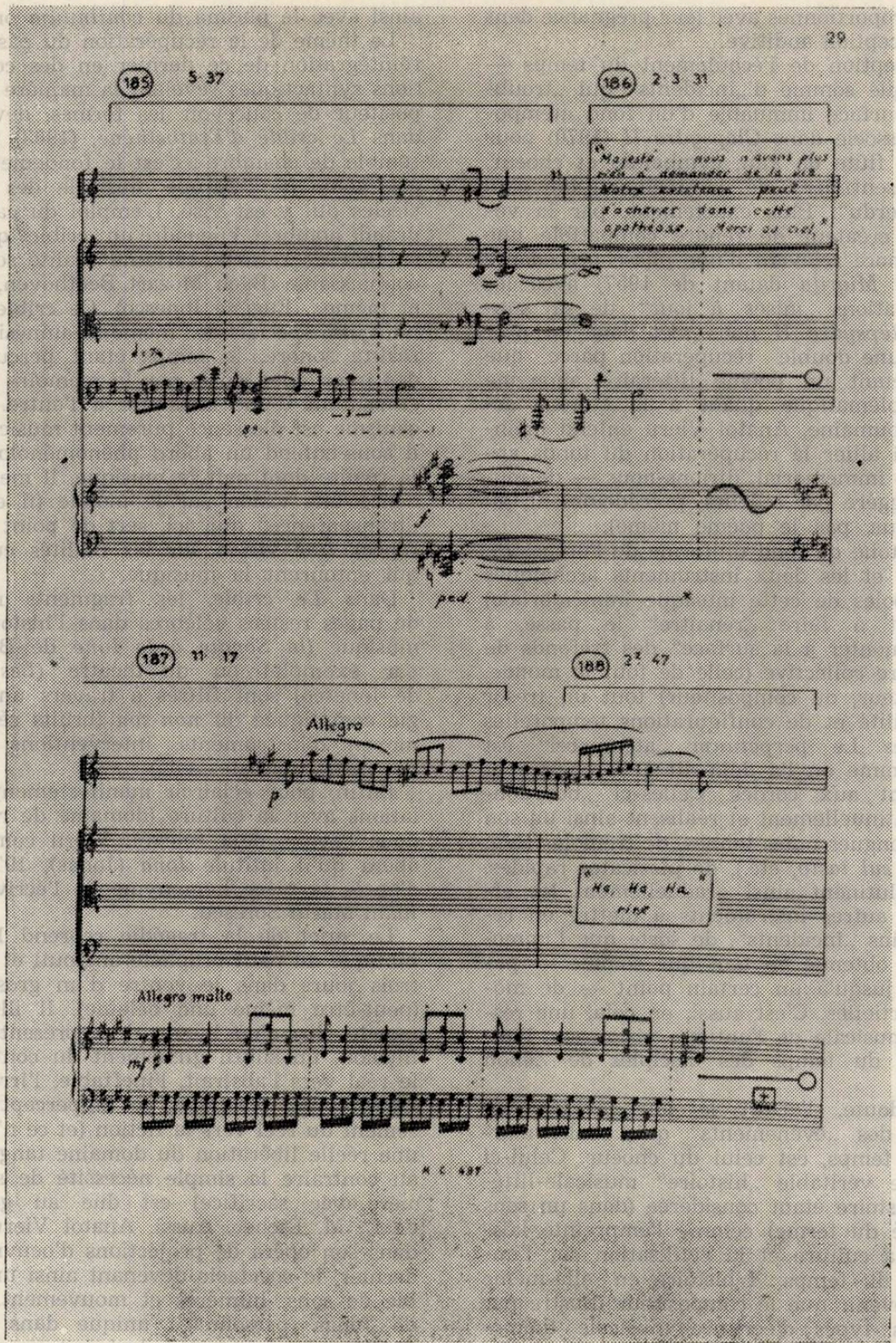
Le thème de la récupération du passé, de la réintégration de ce dernier en des configurations syntactiques révélant la manière du compositeur de concevoir les formes, devient jeu dans *Le crible d'Eratosthène,* (1963) pour ensemble de chambre ; c'est le fondement culturel même de l'Europe musicale des derniers siècles qui y est visé. L'emploi du calcul aux grands nombres engendre un ,,crible" qui filtre, suivant ses raisons, certaine réalité sonore reconnaissable (Bach, Mozart, Beethoven, Sarasate et même... Eugène Ionesco). Ce crible incarne un type spécial de mémoire-amnésie de la réalité sonore, le temps étant perçu comme des intervalles saisis par la mémoire humaine et sautant d'une structure à l'autre. Le mécanisme est d'essence purement musicale, mais il sous-entend un abord phénoménologique de la réalité dont naît la musique, il met en évidence une vision sur le monde (il est d'une ,,transparence" qui, ici, sert de point de référence), une vision sur les réalités culturelles qui entourent la musique.

Dans *Le crible,* les fragments récupérés de pages restées célèbres dans l'histoire de la musique (la *Sonate à la lune* de Beethoven par exemple) ou du théâtre (*Les Chaises* de Ionesco) sont filtrés à travers une stratégie compliquée du *non-son* (bruits réalisés au moyen d'instruments, interventions verbales des instrumentistes, etc.).

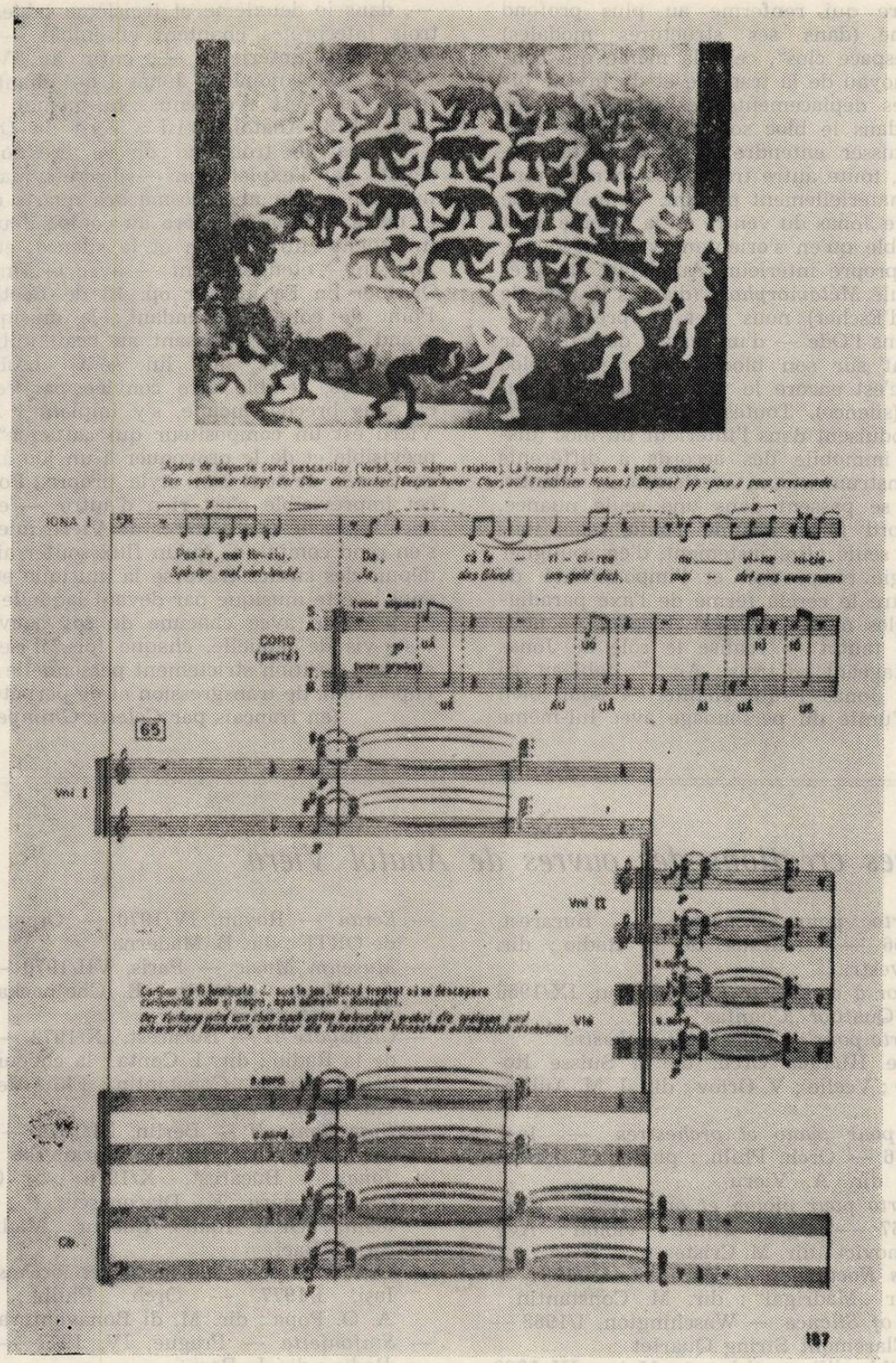
Enfin, pour éclaircir manifestement ses relations avec la culture (domaine de référence, nous l'avons déjà relevé), Vieru compose un opéra qu'il intitule *Iona* (Jonas), 1971—1975, d'après la pièce homonyme de l'écrivain roumain Marin Sorescu.

Le sujet de la tragédie reprend le mythe biblique du petit prophète englouti et demeuré trois jours dans le ventre d'un gros poisson (peut-être même une baleine). Il illustre un monde clos d'où l'issue ne représente qu'une illusion, un subtil glissement du contact avec le réal vers l'abstrait, l'ineffable, l'irréalisable. L'expression plastique, cet imperceptible glissement du réel vers la fiction (et ce n'est point une réelle libération du domaine tangent, c'est au contraire la simple nécessité de se l'assumer avec sacrifice) est due au graphisme de C. M. Escher. Aussi, Anatol Vieru se sert dans son opéra de projections d'oeuvres de ce dernier, le spectacle devenant ainsi un ensemble de sons, lumières et mouvement. Le rôle de Jonas (personnage unique dans la pièce de Sorescu) y est distribué à trois chanteurs (ténor, baryton et basse) de sorte que le compositeur obtient une vibrante traduction musicale de cette scission intime du héros, une image de la dispersion du réel et de sa récupération sur le plan abstrait des principes, une conquête due au sacrifice de l'être humain.

La musique — où l'on reconnaît le même bloc sonore dominant quelques unes des oeuvres les plus importantes de Vieru — relève d'une



Le Crible d'Ératosthène — périodicité des nombres premiers.



Jonas *(IVe tableau)*

architecture qui renferme au plus profond d'elle-même (dans ses structures modales) l'idée d'„espace clos", celle-là même qui constitue le noyau de la tragédie et du mythe biblique. Les déplacements des intervalles, les incisions dans le bloc sonore se font de manière à laisser entendre que tout autre déplacement, toute autre transgression n'est plus possible matériellement parlant, de même que la sortie de Jonas du ventre de la baleine n'est plus possible qu'en s'orientant vers lui-même, vers son propre intérieur. Au début, un prélude intitulé *Métamorphose* (d'après le titre de l'oeuvre d'Escher) nous met en présence — comme dans l'*Ode* — d'un travail de sculpteur s'acharnant sur son bloc de pierre (le bloc sonore) : c'est encore le jeu du plein (son) et du vide (silence). Toutes les transformations qui se produisent dans l'intérieur du bloc (distribution immobile des accords à différents groupes instrumentaux, accélérations, ralentis, registres) se passent dans une seule nuance, tout d'abord *forte,* ensuite *piano,* mais toujours une seule afin, justement, d'en souligner la stratégie réciproque et l'impossibilité de passer outre le cercla fermé de l'axe paradigmatique (les modes utilisés). L'opéra — nous le disions tantôt — réalise le rôle de Jonas en le partageant en trois : Au Ier tableau, ce n'est que Jonas I qui chante — pour bien signaler l'unité du personnage avec lui-même —, dans le deuxième et troisième tableau, les trois interprètes chantent ensemble — signe de la lutte intérieure —, enfin au IV^er^ tableau, c'est à nouveau Jonas I qui chante seul (c'est qu'il est redevenu... lui-même).

En 1973, Anatol Vieru a écrit un *Quatuor à cordes* (le troisième de sa création) ; il débute par l'exploration — discrète mais minutieuse — du microcosme des quarts de ton et de la tension (si chère au compositeur) qui intervient entre le son et le silence, et il se poursuit — étonnemment — avec le Finale du Quatuor en Fa majeur op. 18 de Beethoven. Point de collage cependant ; la musique du grand classique jaillissant au beau milieu de relations sonores qui lui sont absolument étrangères, semble être conviée par celles-ci et, sans brèche aucune, s'y implante! Anatol Vieru est un compositeur qui „attaque" l'imprévisible et de le provoquer à un jeu à deux, continuel, devient son style propre. Pourtant cet imprévisible n'est rien d'autre — et plus on s'approche des oeuvres de Vieru mieux on s'en rend compte — qu'un flux souterrain qui, depuis des siècles traverse la musique européenne ; cette musique par devant laquelle Vieru se présente avec chacune de ses oeuvres et vis-à-vis de laquelle, chaque fois, il se place sur une position strictement personnelle de récupération, de transgression et de perpétuation.

(en français par *Colette Ghimpeţeanu)*

Quelques créations des ouvres de Anatol Vieru

— *Concerto pour orchestre* — Bucarest, IV/1956 — Orchestre de la Radio ; dir. C. Silvestri.
— *Quatuor à cordes nr 1* — Moscou, IX/1956 — Le Quatuor „Comitas"
— *Concerto pour violoncelle et orchestre*
— Genève III/1963 Orch. de la Suisse Romande ; Vcelle ; V. Orlov ; dir. J. M. Auberson
— *Jeux pour piano et orchestres* — Iaşi, IV/1966 — Orch. Philh. ; piano ; A. Hrisanide ; dir. A. Vieru
— *Concerto pour violon et orchestre* — Cluj, III/1967 — Orch. Philh. ; violon : Avy Abramovici ; dir. M. Cristescu
— *Scènes Nocturnes* — Bucarest, IX/1967 — Choeur „Madrigal" ; dir. M. Constantin
— *Steps of Silence* — Waschington, I/1968 — The Claremont String Quartet
— *Le Crible d'Eratosthène* — Mainz, IX 1969 — Ensemble Musica Nova (de Bucarest)
— *Ode au Silence* — Bucarest VI/1968 — Orchestre de la Radio ; dir. L. Baci
— *Sonnenuhr* (Clepsydre I) — Donaueschingen, X/1969 — Orch. de Südwestfunk ; dir. E. Bour
— *Ecran* — Royan, IV/1970 — Orch. Philh. de ORTF ; dir. B. Maderna
— *Museum Music* — Paris, VII/1970 — Ens. Ars Nova ; clavecin : E. Chojnacka ; dir. M. Constant
— *Clepsydre II* — Bucarest, IX/1972 — Orch. de la Radio ; dir. I. Conta ; la choeur „Madrigal, dir. M. Constantin ; Flûte de Pan : Gh. Zamfir
— *Symphonie II* — Berlin, III/1974 — Radio Symph. Orch. ; dir. A. Markovski
— *Jonas* — Bucarest, X/1976 — Chant : Gh. Crăsnaru, F. Diaconescu, P. Hărăşteanu ; Orch. Radio, Choeur „Madrigal" ; dir. L. Baci
— *Concerto pour clarinette et orchestre* — Iaşi, I/1977 — Orch. Philh. ; clar. ; A. O. Popa ; dir. M. di Bonaventura
— *Sinfonietta* — Prague, IV, 1977 — Orch. Radio ; dir. L. Baci
— *Iosif et ses frères* — Metz, IX/1979 — Ensemble 2E2M ; dir. Lucas Vis
— *Concerto pour violon, violoncelle et orchestre* — Bucarest, VI/1980 — violon : O. Kagan ; vcelle : N. Gutman ; Orch. Radio ; dir. A. Vieru

MUZICA — Nr. 4, 48 p. Bucureşti — aprilie 1981

Redacţia : Bucureşti, str. Poiana narciselor nr. 6, sector 6.
Telefon : 15.93.61
Administraţia : str. Constantin Esarcu nr. 2.
Telefon : 16.37.47

Revista se găseşte la chioşcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secţie muzicală şi la Magazinul „Muzica" din Bucureşti, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poştale, factorii poştali şi difuzorii din întreprinderi şi instituţii.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 11226, Bucureşti, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLECTIVUL REDACŢIONAL

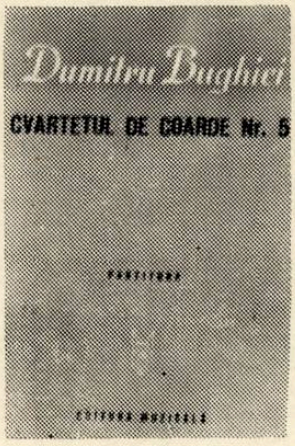
dr. VASILE TOMESCU (redactor şef), GEORGE DRAGA (redactor şef adjunct). Redactori : MIHAI MOLDOVAN (dezbateri, creaţii), COSTIN CAZABAN (viaţa muzicală), MICHAELA ROŞU (ştiri, Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacţie : GHERGHINA CUCU

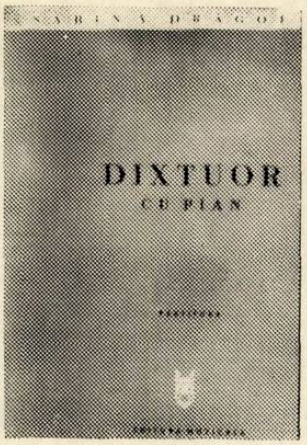
COLEGIUL REDACŢIONAL

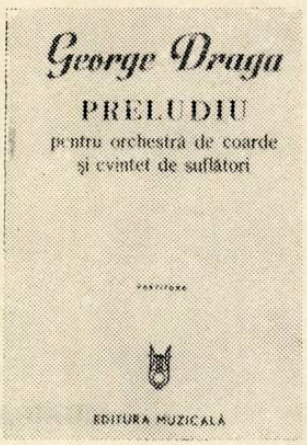
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROŞU

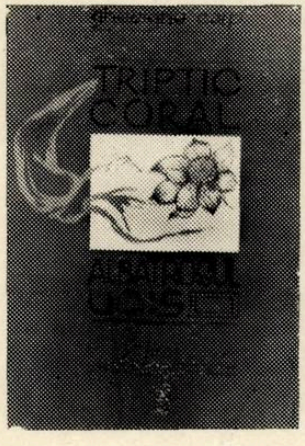
Pe coperta I : Ion Vlad : George Enescu

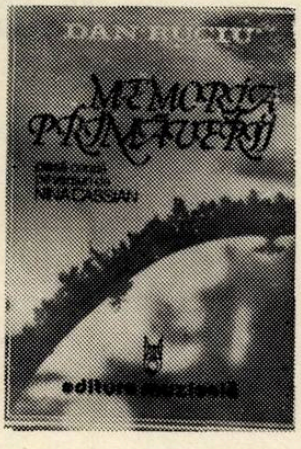
BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU











I. P. Informația c. 1208

42.416

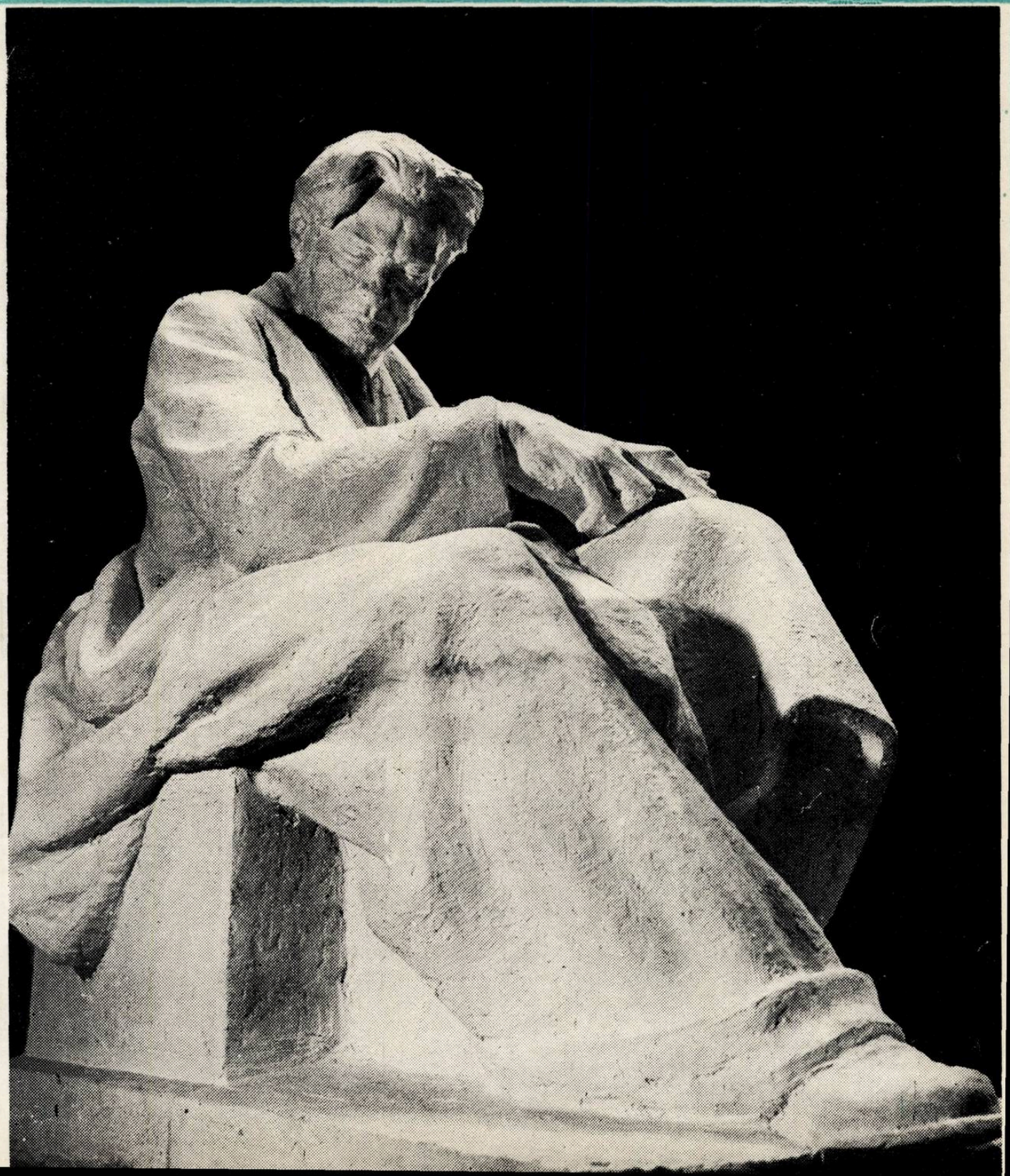
Preț lei 7

5–6

MAI–IUNIE 1981

MUZICA

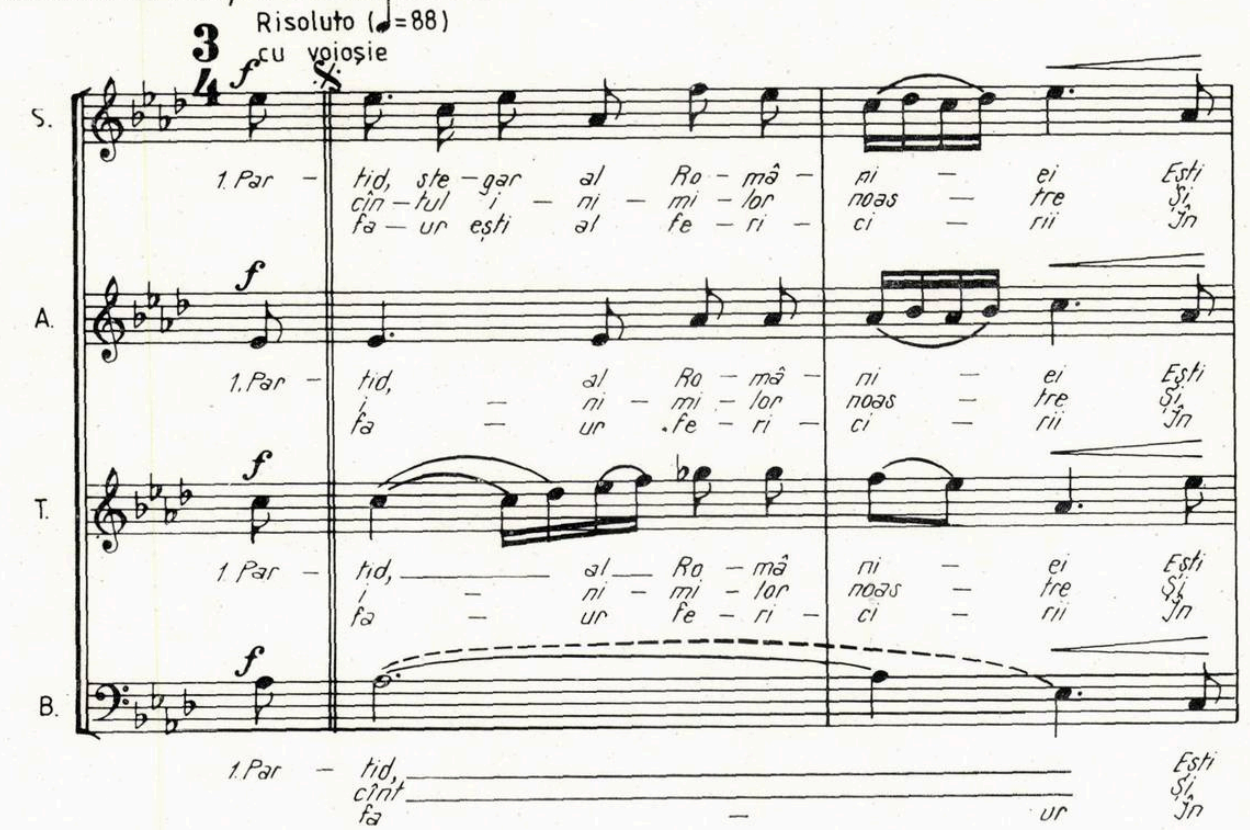
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALIST

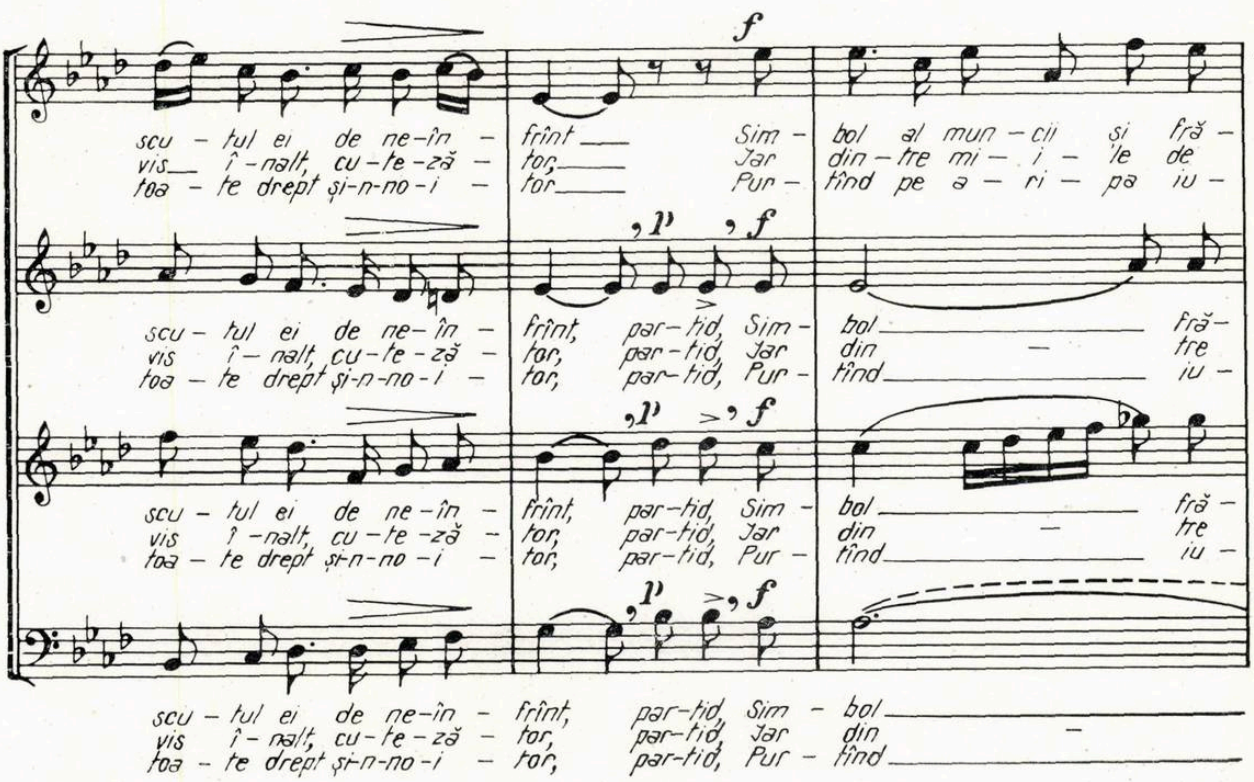


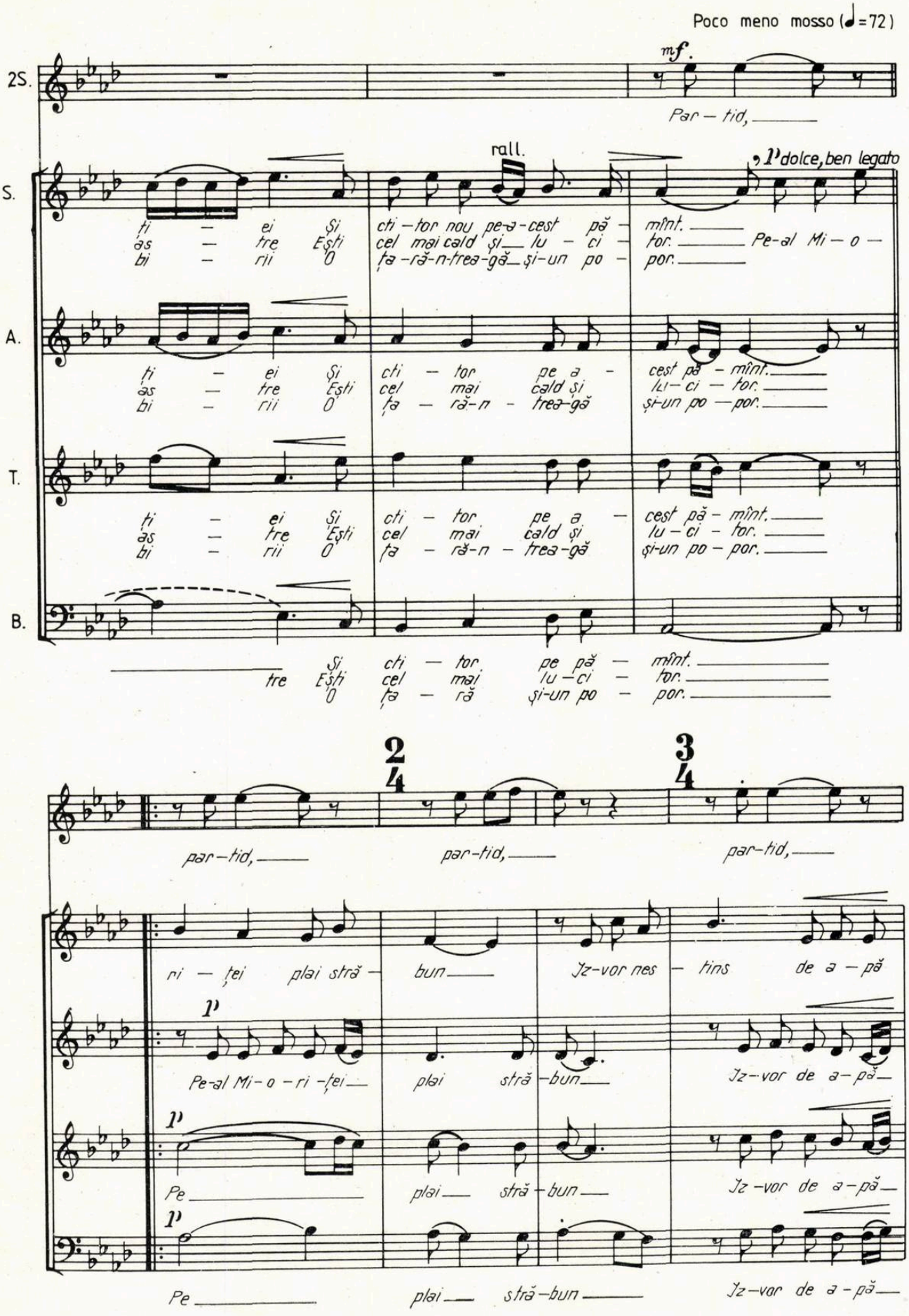
BIBLIOTECA ASTRA
SIBIU

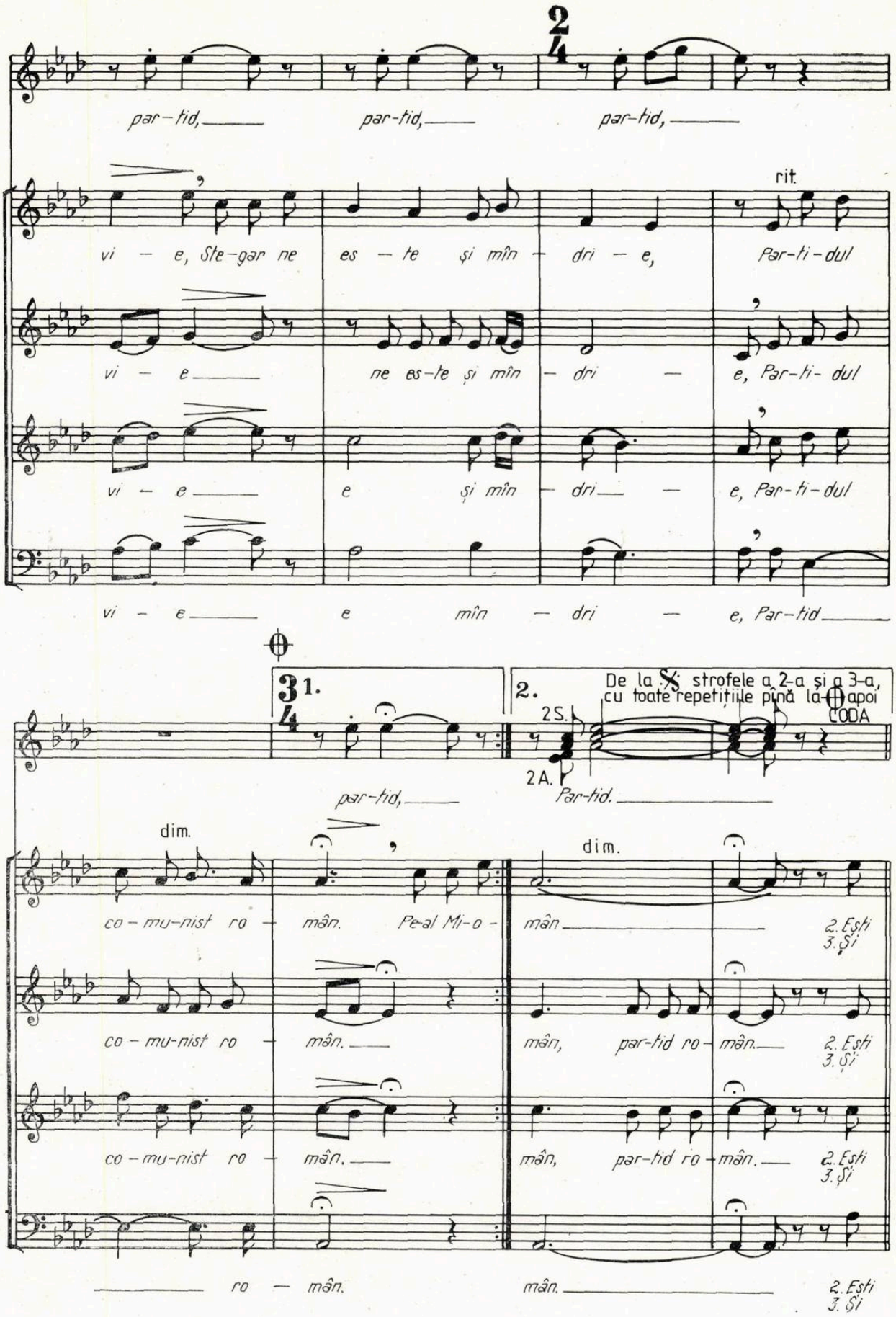
PARTID, STEGAR AL ROMÂNIEI

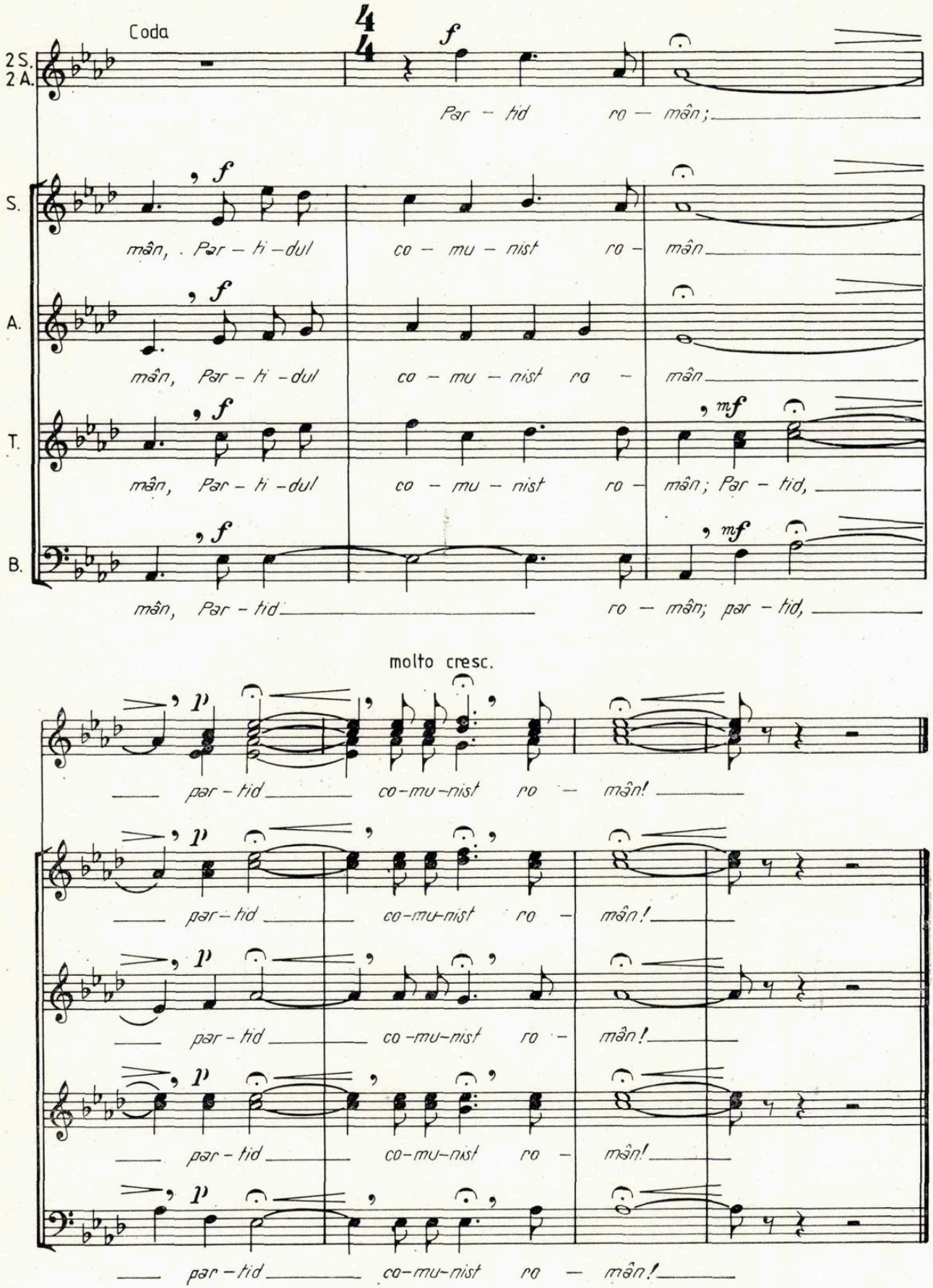
Versurile de NICUȘOR CONSTANTINESCU — Muzica de D. D. BOTEZ






Poco meno mosso (♩=72)
2S.
S.
A.
T.
B.
mf.
Par – tid,
rall.
p dolce, ben legato
ți – ei Și
ās – tre Ești
bi – rii O
cti – tor nou pe-a-cest pă – mînt.
cel mai cald și lu – ci – tor.
ța-ră-n-trea-gă și-un po – por.
Pe-al Mi – o –
ți – ei Și
ās – tre Ești
bi – rii O
cti – tor pe a – cest pă – mînt.
cel mai cald și lu – ci – tor.
ța – ră-n – trea-gă și-un po – por.
ți – ei Și
ās – tre Ești
bi – rii O
cti – tor pe a – cest pă – mînt.
cel mai cald și lu – ci – tor.
ța – ră-n – trea-gă și-un po – por.
tre Și
Ești cel
O ța – ră
cti – tor pe pă – mînt.
mai lu – ci – tor.
și-un po – por.
2/4
3/4
par-tid,
par-tid,
par-tid,
ri – ței plai stră – bun
Jz-vor nes – tins de a – pă
p
Pe-al Mi – o – ri – ței
plai stră – bun
Jz-vor de a – pă
Pe
plai stră – bun
Jz-vor de a – pă
Pe
plai stră – bun
Jz-vor de a – pă


par-tid, par-tid, par-tid,
rit.
vi - e, Ste-gar ne es - te și mîn - dri - e, Par-ti-dul
vi - e ne es-te și mîn - dri - e, Par-ti-dul
vi - e e și mîn - dri - e, Par-ti-dul
vi - e e mîn - dri - e, Par-tid
1.
2.
De la 𝄋 strofele a 2-a și a 3-a, cu toate repetițiile pînă la ⊕ apoi CODA
2S.
2A.
par-tid,
Par-tid.
dim.
co - mu-nist ro - mân. Pe-al Mi-o - mân
2. Ești 3. Și
co - mu-nist ro - mân. mân, par-tid ro - mân.
co - mu-nist ro - mân. mân, par-tid ro - mân.
ro - mân. mân.


Coda
2 S.
2 A.
S.
A.
T.
B.
Par - tid ro - mân;
mân, . Par - ti - dul co - mu - nist ro - mân
mân, Par - ti - dul co - mu - nist ro - mân
mân, Par - ti - dul co - mu - nist ro - mân; Par - tid,
mân, Par - tid ro - mân; par - tid,
molto cresc.
par - tid co - mu - nist ro - mân!
par - tid co - mu - nist ro - mân!
par - tid co - mu - nist ro - mân!
par - tid co - mu - nist ro - mân!
par - tid co - mu - nist ro - mân!

Mult iubite și stimate tovarășe Nicolae Ceaușescu,

Compozitorii, muzicologii, cadrele didactice și studenții conservatoarelor de muzică, reuniți în sesiunea științifică consacrată aniversării a șase decenii de la crearea Partidului Comunist Român, vă adresăm Dumneavoastră, mult iubite tovarășe secretar general, cel mai fierbinte omagiu și vă exprimăm din inimă dragostea, admirația și recunoștința pentru dăruirea patriotică exemplară și cutezanța revoluționară cu care, în fruntea partidului și statului, conduceți opera de edificare a societății socialiste multilateral dezvoltate pe pămîntul străbun, chezășuind libertatea, independența și progresul necontenit al națiunii române.

Ca slujitori ai muzicii, angajați în efortul de ridicare pe noi trepte a vieții spirituale din România, știm — și lucrările sesiunii au dovedit-o — că acest nobil ideal pentru care în trecut au militat toți muzicienii noștri, urmînd pilda lui George Enescu, nu s-ar fi putut împlini niciodată dacă destinele țării, istoria ei nu ar fi fost determinată de lupta plină de sacrificii dusă de clasa muncitoare, de masele largi de oameni ai muncii, de țărănime și intelectualitate, mobilizate și conduse de partidul comunist pe drumul libertății naționale, al marilor prefaceri politice, social-economice și morale.

Parte integrantă din spiritualitatea poporului, expresia continuității noastre pe strămoșeasca glie, muzica românească a fost dintotdeauna prezentă în epopeea de luptă ca și în munca pașnică, în vremurile tulburi ca și în momentele luminoase, atestînd geniul creator al națiunii, sensibilitatea, concepția înaintată a făuritorilor de valori culturale puse în serviciul unei vieți libere și demne. Dacă astăzi, în cadrul înfloririi de ansamblu a civilizației și culturii românești, muzica reprezintă un domeniu în plină ascensiune, aceasta se datorește în primul rînd condițiilor create de orînduirea socialistă, de partidul comuniștilor, de munca însuflețită a milioanelor de creatori ai bunurilor materiale și spirituale.

Cultura noastră muzicală contemporană și-a aflat și își află o rodnică orientare pe calea adîncirii legăturii cu viața și cu realizările oamenilor muncii, cu paginile glorioase ale istoriei patriei, cu problematica complexă a dezvoltării viitoare a României pe drumul socia-

lismului și comunismului, cu lupta pentru pace și progres dusă de întreaga omenire. În magistralele Dumneavoastră cuvîntări, în indicațiile de o importanță inestimabilă date cu prilejul întîlnirilor cu oamenii de cultură și artă, în documentele programatice ale partidului, în cadrul generos al festivalului național „Cîntarea României", inițiat de Dumneavoastră, mult iubite tovarășe secretar general, în grija permanentă a conducerii partidului și statului, noi, muzicienii, avem criterii înalte pentru ridicarea calității propriilor realizări, pentru obținerea adevăratei măiestrii, condiție a perenității artei, a îndeplinirii misiunii sale social-educative.

Conștienți că mai avem multe de făcut spre a răspunde marilor cerințe ale epocii socialiste, vă asigurăm, mult stimate tovarășe Nicolae Ceaușescu, că ne vom spori eforturile pentru îmbogățirea creației și vieții muzicale cu noi valori, pentru intensificarea aportului artei sunetelor la educarea tinerelor generații, la ridicarea pe noi trepte a vieții spirituale a contemporanilor.

In încheierea lucrărilor sesiunii noastre științifice, care a pus în lumină vocația militantă, patriotică și democratică a culturii muzicale în istoria de luptă a partidului comunist, vă rog să primiți, mult iubite tovarășe secretar general, urările de sănătate și viață îndelungată spre binele și fericirea scumpei noastre patrii, Republica Socialistă România.

PETRE BRÂNCUȘI
Președintele
Uniunii compozitorilor și muzicologilor
din R. S. România

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXXI NR. 5-6 (344-345) MAI-IUNIE 1981

GLORIOSUL JUBILEU

În mai 1921, în istoria patriei a fost înscrisă o pagină memorabilă : se făurea Partidul Comunist Român, eveniment care marca o nouă etapă, superioară, atît pe plan politic şi ideologic, cît şi organizatoric în mişcarea revoluţionară din România. Noul avînt luat de luptele politice şi sociale se datoreşte apariţiei pe scena politică a României postbelice a detaşamentului de avangardă al clasei muncitoare care a imprimat acestor lupte dinamsim şi o mai bună orientare.

Condiţiile istorice în care a apărut Partidul Comunist Român demonstrează că el a însemnat încheierea unui proces de mare efervescenţă politică şi revoluţionară, de maturizare a clasei noastre muncitoare, cînd la Congresul General al Partidului Socialist din România s-a hotărît cu unanimitate de voturi transformarea Partidului Socialist în Partidul Comunist Român.

Evenimentul era urmarea firească, necesară a creşterii valului revoluţionar ce avea loc în ţară, cînd în împrejurările favorabile create de Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie s-a prăbuşit imperiul ţarist, în acelaşi timp cu alt imperiu — cel austro-ungar. În acest context intern şi internaţional, în această atmosferă de grupare a forţelor revoluţionare, a dezvoltării istorice obiective a societăţii româneşti apariţia Partidului Comunist Român venea să concentreze într-un şuvoi revoluţionar toate energiile înaintate de pe întreg teritoriul ţării, al statului naţional, creat la 1 decembrie 1918, ca rezultat al luptei întregii naţiuni.

Încă de la făurirea sa, Partidul Comunist Român, deşi a avut de înfruntat condiţiile grele ale ilegalităţii în care a activat timp de două decenii, deşi a avut de făcut faţă unor mari greutăţi cauzate de numeroase dificultăţi de ordin intern, de depăşit unele erori, şi-a asumat greaua sarcină de a se situa în fruntea luptei clasei muncitoare, a maselor largi populare, al căror apărător fervent s-a dovedit a fi. Acţionînd cu toată puterea pentru înfăptuirea unităţii clasei muncitoare, a tuturor forţelor democratice, organizînd greve şi mari demonstraţii populare, Partidul Comunist Român s-a impus ca forţă politică naţională viguroasă, capabilă să conducă lupta împotriva exploatării burgheze.

În anii dintre cele două războaie mondiale, ani tulburaţi de dominaţia fascistă, măcinaţi de grave contradicţii interne, Partidul a condus lupta forţelor patriotice, naţionale pentru înfrîngerea pericolului fascist, militînd cu hotărîre şi cu grele sacrificii pentru apărarea independenţei şi suveranităţii naţionale a ţării, pentru întărirea solidarităţii internaţionale cu lupta comuniştilor, a clasei muncitoare, a popoarelor din alte ţări. Sub dictatura militaro-fascistă, prin unirea tuturor forţelor patriotice naţionale a creat un front larg antifascist, care pe baza unui program minuţios gîndit şi dus la îndeplinire a făcut posibilă strălucitoarea victorie populară de la 23 August 1944, zi care consemnează un moment de referinţă, un moment glorios în istoria Partidului Comunist Român şi totodată în istoria ţării. Apoi, aceeaşi forţă dinamizatoare a asigurat participarea României, eliberată prin lupta forţelor noastre populare, alături de Uniunea Sovietică, de coaliţia antihitleristă, la continuarea războiului pînă la victoria finală împotriva fascismului. Ostaşii noştri au luptat vitejeşte pentru eliberarea întregului teritoriu al patriei, participînd cu arma în mînă la eliberarea Ungariei şi Cehoslovaciei, mergînd pînă aproape de porţile Vienei în urmărirea trupelor Germaniei hitleriste, încărcîndu-se de gloria şi recunoştinţa celor cărora le aducea lumina zilelor de libertate.

După victoria revoluţiei de eliberare naţională şi socială, antifascistă şi antiimperialistă din august 1944, cînd societatea românească a cunoscut mari transformări economice şi sociale, prefaceri care au schimbat radical faţa ţării, Partidul Comunist Român, călit în marile bătălii de clasă, şi-a luat asupra sa rolul de

forță conducătoare, dînd un nou curs vieții noastre. Strîns unite în jurul partidului, masele muncitoare, forțele democratice și progresiste au participat la memorabilele lupte date pentru înfrîngerea forțelor reacționare, punînd bazele noii Românii. Realizînd în februarie 1948 unitatea mișcării muncitorești prin crearea partidului revoluționar unic al clasei muncitoare, s-a impus ca autentică și respectată forță politică, de numele căreia sînt legate toate realizările epocale dobîndite în anii puterii populare.

În decursul acestei istorii de încordate lupte și de mari cuceriri revoluționare, o piatră de hotar au însemnat Congresul al IX-lea al partidului și alegerea tovarășului Nicolae Ceaușescu în fruntea partidului și statului nostru. Începea de acum o etapă nouă, superioară, a societății socialiste românești, o epocă de consolidare a cuceririlor și pe baza lor, de trecere la făurirea societății socialiste multilateral dezvoltate.

Rolul hotărîtor al tovarășului Nicolae Ceaușescu în conceperea și aplicarea politicii interne și externe a partidului și statului a făcut să crească forța și unitatea partidului, să se întărească prestigiul și misiunea lui, ca urmare a temeiniciei și clarviziunii acestei politici.

Programul partidului adoptat de cel de-al XI-lea Congres, care înseamnă aplicarea creatoare a socialismului științific la condițiile specifice românești, elaborat sub directa orientare a secretarului general al partidului nostru, deschide perspective largi dezvoltării țării, progresului și civilizației. Gîndit și realizat pe baza cunoașterii fidele a realităților noastre, în acord cu potențialul material și spiritual de care dispunem, cu estimarea științific fundamentată a posibilităților noastre Programul partidului ale cărui prevederi se întind pînă la întîlnirea cu mileniul al treilea și chiar după aceea, constituie cu drept cuvînt Charta înfloririi fără precedent a României, Charta făuririi societății socialiste multilateral dezvoltate și a mersului nostru cu pași siguri spre societatea comunistă.

Congresul al XII-lea, noul cincinal 1981—1985 deschid o nouă etapă în transformarea în fapt a prevederilor Programului partidului. Noua etapă se caracterizează prin trecerea la o calitate superioară a întregii activități, la valorificarea pe o scară superioară a întregului potențial material și uman al țării, la modernizarea în continuare a bazei tehnico-materiale a orînduirii noastre, a industriei și agriculturii. Plenarele C.C. al P.C.R. din octombrie și decembrie 1980 precum și recentul Congres al țărănimii, Congresul sindicatelor, au adus elemente noi, de mare însemnătate teoretică și practică în vederea continuei ridicări a eficienței economice, a autoconducerii și autogestiunii muncitorești.

În acest proces de totală înnoire, de ridicare a cotei calitative a muncii sîntem angajați cu toții, indiferent dacă lucrăm în mine, la cuptoarele siderurgice sau pe ogoare, în învățămînt, în știință sau în domeniul creației artistice. Căci, cu toții simțim căldura și entuziasmul izvorînd din înaltele chemări ale partidului, ale tovarășului Nicolae Ceaușescu, cu toții sîntem convinși că perfecționarea continuă a activității, obiectiv central al activității partidului, se răsfrînge pozitiv în creșterea nivelului de trai al oamenilor muncii, cauză supremă a partidului.

Întîmpinăm deci gloriosul jubileu cu aceste înalte gînduri și sentimente, cu încrederea deplină în partid, în iubitul nostru tovarăș Nicolae Ceaușescu, știind că roadele muncii noastre vor fi mereu mai bogate, că România va fi, an de an, mai prosperă, stăpînă pe destinele sale, în stima popoarelor lumii pentru tot ceea ce reprezintă, pentru politica sa de pace și destindere, de colaborare cu toate statele lumii, pentru crearea unei lumi mai drepte și mai bune, întocmai cum o doresc miliarde de oameni, ca ziua de mîine să fie liniștită și plină de soare.

Accesibilitate și măiestrie în creația muzicală

Alexandru LEAHU

Problema accesibilității artei și implicit a educației estetice a publicului a căpătat grație amploarei mișcării artistice din cadrul Festivalului național „Cîntarea României" ca și importanței subliniate în toate Documentele de partid, în discursurile Secretarului General al Partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, o anvergură națională.

Proiecție a forțelor de creație la scara conștiinței artistice a întregii țări, el scoate în evidență, pe lîngă multitudinea de lucrări muzicale valoroase, de acțiuni susținute de propagare a culturii muzicale, aspecte și sarcini noi care își cer o rezolvare pe deplin artistică, creatoare. Responsabilitatea sporită a muzicianului față de consecințele stimulării într-o proporție fără precedent a dorinței de afirmare, prin creație cît și de însușire a valorilor artei implică și necesitatea dezbaterii de față.

★

După opiniile multor cercetători, civilizația contemporană a avut asupra sensibilității estetice o influență cu sensuri contradictorii. Prin mijloacele de difuzare în masă, suprafața de contact cu universul artei s-a lărgit, ducînd la creșterea gradului de cultură pe această cale, la nuanțarea reacțiilor, la apariția unui public manifestînd preocupări și interese diverse. Apare însă și o tendință de sens contrar și anume: multitudinea formelor și limbajelor în loc să contribuie la lărgirea spectrului alegerilor îl determină pe receptorul copleșit și derutat să se refugieze într-o preferință unilaterală. Inhibat de numărul și intensitatea solicitărilor, el devine inaccesibil ofertelor atît de numeroase ce apar în viața muzicală contemporană. Se remarcă, de altfel, la toate nivelele de cultură ale publicului de pretutindeni o tendință oarecum explicabilă psihologic : un atașament uneori excesiv față de valorile deja omologate care face ca noul să fie întîmpinat cu rezerve. Dintr-un anumit punct de vedere conservatorismul acesta constituie un factor de stabilitate, prin faptul că nu îngăduie ca tempo-ul atît de rapid al civilizației actuale să ducă la abandonarea cu ușurință a teritoriilor importante abia cucerite. Această rezervă față de nou n-a putut fi biruită de muzicile care își propuneau deliberat, cu ani în urmă, la festivalurile de muzică contemporană, situarea ascultătorului într-un context din toate punctele de vedere insolit și de o instabilitate neliniștitoare, făcînd apel doar la acele reacții de adaptare ce însoțesc orice fenomen surprinzător, nu numai din domeniul artei. A smulge ascultătorului o reacție de moment fără a-i oferi accesul la un complex de motivații sau repere care au șansa de a deveni memorabile, adică utilizabile în experiența lui ulterioară, este destul de puțin ca modalitate de formare. „Problema mea nu este cum să izbutesc — scria un mare romancier contemporan — ci cum să *durez*. Nu scriu decît pentru a fi recitit". Or, a-l aduce pe ascultător în stadiul de disponibilitate care să-l stimuleze să reia contactul cu o lucrare, clarificîndu-și și consolidîndu-și impresiile, presupune un adevărat salt de mentalitate ce lasă deschisă problematica accesibilității și a educației estetice. Aceasta mai ales în privința asimilării trăsăturilor de limbaj care caracterizează muzica veacului nostru în manifestările ei cele mai reprezentative.

Specialiștii în materie au elaborat o metodologie care, aplicată în totalitate, ar duce în final la o mutație, la apariția ascultătorului avizat, capabil să-și argumenteze cu competență reacțiile de gust. După opinia lor accesul spre domeniul artistic și muzical ar trebui asigurat, la modul ideal, printr-o inițiere gradată care ar începe cu educarea corespunzătoare a simțurilor, deci a auzului și a percepției muzicale, dat fiind că „cea mai frumoasă muzică nu are sens, nu este obiect pentru urechea nemuzicală", cum scria Marx. Ea ar continua cu o informare amplă asupra datelor istoriei muzicii ; cunoașterea personalității unui autor, a concepțiilor sale, a apartenenței la o mișcare artistică, la o anume generație, la spiritul unei epoci contribuie la lărgirea sferei de asociații din jurul operei. Contactul nemijlocit cu creația ar conduce apoi la capacitatea reală de sesizare a nuanțelor și a diferențierilor stilistice, adică a factorilor ce depășesc simpla memorare de date și evenimente. Experiența astfel dobîndită ar pregăti o altă etapă și anume aprofundarea limbajelor diferitelor arte, inițierea în specificitatea acestora. Întreg procesul ar trebui să culmineze cu dobîndirea capacității de a sesiza semnificațiile majore ale operelor, sensul lor uman inclus în structura artistică. După Marcel Breazu, educația estetică înseamnă „formarea unui gust estetic menit să reacționeze spontan la creația estetică prin

aprobare sau dezaprobare și totodată formarea capacității de judecată estetică, în stare să poată argumenta preferințele pe baza unor criterii conturate de valorizare, legate de idealul specific al aceluia care formulează judecata de valoare".[1]

Toată această gradație este întrutotul firească și logic argumentată ; din păcate, prea puțin utilizabilă dacă o privim prin prisma sarcinilor și a condițiilor concrete în care muzicianul este nevoit să se adreseze astăzi publicului său. Poate el să suplinească carențele în educația muzicală ce revine de drept școlii, transformîndu-se într-un îndrumător permanent al unor colective ? Poate el cunoaște cu anticipație gradul de inițiere și implicit de receptivitate al unui anumit public ? Este neapărat necesar să-și adapteze modul de a concepe muzica pe baza unei idei preconcepute despre accesibilitate ? Evident că nu. Teoriile cu privire la educația estetică — în esența lor bine gîndite — condiționează dobîndirea facultăților de receptare de un crescendo continuu în sensul asimilării unei cantități importante de modele de toate felurile — practice și teoretice — ca la un curs intensiv de limbi străine, pînă la o saturație finală cînd s-ar produce, chipurile, „iluminarea". Dar acest proces nu modifică totdeauna anumite înclinații subiective ; personalități ilustre al căror orizont cultural-artistic nu poate fi pus la îndoială dau dovadă uneori de o indispoziție și opacitate deconcertantă față de ceea ce este unanim considerat drept un sumum al valorii artistice. Așa bunăoară Hegel, autorul „Prelegerilor de estetică", față de universul muzicii lui Beethoven, contemporanul său direct. Și enumerările ar putea continua. Nu trebuie uitat de asemenea că ființa umană este dotată cu facultăți capabile să suplinească în anumite condiții golurile de informare și că muzica, în mod special, dispune de resurse care le stimulează. Astfel încît nu de la un proiect ideal al inițierii muzicale trebuie pornit, ci tot de la realitățile puternic conturate ale gustului și psihologiei ascultătorului.

Cercetările contemporane au extins cele două demersuri fundamentale ale organismelor vii, asimilarea și adaptarea, asupra tuturor straturilor personalității ; în planul experienței estetice ele ar corespunde celor două versante ale temperamentului estetic al individului care îi condiționează reacțiile și au fost cîndva descrise de Kant sub forma uneia dintre antinomiile sale : „gustul despre care nu se poate discuta", alcătuind un complex de preferințe exclusive și „gustul care admite confruntările, în speranța de a obține un consens final". Citîndu-l și pe Aristotel care se întreba cu milenii în urmă : „De ce toată lumea iubește cîntul, ritmul și în general consonanțele, de ce ne plac mai mult bucățile cunoscute decît cele noi ?", vom recunoaște o altă fațetă a alternativei generatoare de reticențe de tot felul. S-ar putea naște întrebarea : este ea cumva legată de calitatea dubioasă a produsului artistic ? Există, cum se știe, o multitudine de lucrări din toate domeniile artei reputate a fi capodopere și totuși la foarte mulți oameni ele nu trezesc nici cea mai mică inițiativă în a fi contemplate, însușite. Intervine deci un alt factor și anume neîncrederea receptorului în propria sa capacitate de a reacționa corespunzător la o valoare recunoscută ; el riscă deci să fie nu numai frustrat, dar și nevoit să-și mărturisească în forul intim o insuficiență, un eșec, ceea ce-l determină să evite confruntarea. Această situație nu-l afectează, cum s-ar putea crede, numai pe ascultătorul necultivat : „Mi se întîmpla înainte și mi se mai întîmplă și acum — scria marele Goethe — ca o operă de artă să-mi displacă la prima vedere, pentru că nu sînt în stare s-o înțeleg ; însă, dacă presimt că are valoare, caut să mă apropii de ea și atunci nu rămîn fără descoperiri îmbucurătoare ; întrezăresc în lucrări calități noi, iar în mine capacități neștiute". Ceea ce descrie Goethe este tocmai trecerea de la stadiul de incomprehensiune inițială către acceptarea confruntării și implicit către clarificările ce rezultă ; o probabilitate care nu trebuie desconsiderată în procesul de educare a publicului. Vianu citează un teoretician al secolului XVIII care scria că „bunul gust ne face să estimăm prin sentiment ceea ce rațiunea ar fi aprobat dacă i-ar fi fost acordat timpul necesar pentru a judeca" ; ceea ce revine la a afirma că în orice fenomen de gust este conținută și o judecată ce tinde să-și găsească temeiul și în argumente raționale. Acțiunea de intelectualizare a sentimentelor, de consolidare a lor prin cunoștințe și judecăți răspunde direcției constante de dezvoltare a vieții sufletești, afirmă Vianu, iar în cazul special al receptării artistice acest fel de progres interior „va transforma întotdeauna pe amatorul mărginit de cercul impresiilor lui vagi într-un judecător conștient și prevenit al operelor ce i se înfățișează".[2]

Virtuțile naturale ale limbajului muzical pot favoriza din multiple unghiuri obținerea unui astfel de efect ; prin muzică, ascultătorului nu i se oferă oglindirea specifică a unui eveniment izolat, nici doar imaginea unei alcătuiri sonore anumite ci însăși cheia înțelegerii conexiunilor dintre stări și tendințe diverse care se unesc sub egida unei valori fundamentale. Și aceasta din urmă nu este o reprezentare abstractă, ci o forță activă din sfera facultăților umane care tinde să se încorporeze și să capete formă în sistemul relațiilor preconizate de compozitor. Acest potențial originar reprezintă „acoperirea" reală în baza căreia funcțio-

[1] Breazu, Marcel — Educație estetică (în *Dicționar de estetică generală*, Buc. 1972, p. 102).

[2] Vianu, Tudor — *Estetica*, Buc. 1945, pag. 428—430.

nează relațiile muzicale. Avatarurile artei permutaționale din epoca noastră au contribuit la supraaprecierea ideii de înnoire a senzațiilor prin toate mijloacele. Incluzînd însă și numeroase surse de decepție ea a condus, indirect, la prosperitatea muzicii de agrement, unde delectarea pare garantată mai ales în cazul folosirii unor clișee răspîndite. Astfel, se încetățenește ideea că receptarea muzicii înseamnă o comutare de pe canalul unor impresii banale provenite din existența cotidiană pe cel al unora aducătoare de confort perceptiv. Opera muzicală autentică propune însă un tip de experiență care instituie în fluxul și refluxul impresiilor o dimensiune nouă : o idee forță — asimilabilă în planul existenței concrete a individului cu o vocație — care își subordonează mari porțiuni ale desfășurării în chip de fațete ale aceluiași cristal. Experiența sensibilă, fără a pierde nimic din atractivitatea generată de nenumăratele aspecte singulare capătă astfel un sens, devine un organ privilegiat de percepere a lumii, o adevărată prismă care, dintr-un anume unghi refractă o inepuizabilă bogăție de nuanțe și culori iar din altul, condensează impresiile într-un focar luminos ; retrospectiv, ascultătorul capătă certitudinea transformării unor resurse senzoriale în resurse morale.

Sesizarea vocației dominante a operei muzicale permite ascultătorului să se sustragă rînd pe rînd fascinației exercitate de ritmica impulsivă, de evenimentele surprinzătoare, de patosul melodic, de coloritul feeric sau de logica înlănțuirilor pentru a redobîndi în final rezonanța lor amplificată prin toate conținuturile sufletești investite în timpul audiției, dar ordonate, transfigurate de suflul ideii.

Iată de ce, mai ales în contextul artei muzicale contemporane în care creatorii mobilizează mijloace extrem de complexe pentru a-și concretiza viziunea, trecerea muzicii prin sfera de sugestii a unor valori consacrate din patrimoniul național sau universal slujește în mod fericit acea intuiție primordială a ascultătorului, conducîndu-l spre o înțelegere și o bucurie reală, așa cum s-a văzut în cazul multor reușite admirabile ale muzicii noastre din ultimii ani.

Desigur că mai sînt multe lucrări, mai ales instrumentale, care deși s-au bucurat de aprecierile specialiștilor sau poate au obținut și distincții, nu-și găsesc încă un răsunet corespunzător în marele public. Acționează încă în acest domeniu de creație unul dintre importantele impedimente care au însoțit muzica instrumentală de la geneza ei de acum cîteva secole pînă azi : dificultatea ascultătorului, chiar a celui cultivat, de a sesiza compensările de ordin artistic ce i se oferă la pătrunderea masivă în compoziția instrumentală a unor modele pe care Blaga le-a asimilat experiențelor „devitalizante" adică abstract-teoretice, prin opoziție cu organicitatea din lumea mitului.[3] Filozoful Alain, în al său „Sistem al artelor frumoase" scrie că : „Cele mai de preț frumuseți ale muzicii instrumentale provin dintr-o întoarcere a cîntecului liber ce luptă împotriva formulelor și pînă la sfîrșit le supune. Cîntecul naiv nu cerea, în afară de însușiri ale auzului și glasului, decît sîrguință, seriozitate, puritate. Astăzi, — continuă el — bogata muzică modernă oferă prea multe «obiecte» inteligenței, prea multe combinații, prea multe înlănțuiri și chiar îndrăzneli cvasicalculate; în ele rațiunea piere; și e nevoie de discernămînt pentru a învinge un asemenea mecanism prea puternic. Trebuie să admirăm — scrie mai departe Alain — cum invenția tonului și modului a salvat muzica instrumentală atunci cînd cîntecul a fost detronat". Evident că în muzica noastră cîntecul nu numai că nu este de regulă detronat, ba chiar i se conferă inflexiuni modale, tipice folclorului. Oportunitatea adoptării unor genuri specifice, a unor sisteme muzicale, a unor limbaje anumite trebuie să constituie în continuare un subiect de dezbateri pentru creatori, în spiritul cercetărilor deja întreprinse, în vederea lărgirii conexiunilor posibile cu lumea ascultătorului.

Preocupări pentru accesibilitate, pentru anumite compensări la restructurările operate se găsesc și la cei mai radicali dintre inovatorii secolului, dar dintr-o perspectivă limitată. Toată teoria schönbergiană a „emancipării disonanței" împreună cu consecințele ei este fundamentată teoretic nu pe necesitățile psihologice care o motivează ci pe ideea că disonanța a devenit grație muzicilor lui Wagner, Reger, Strauss, Debussy sau Scriabin tot mai accesibilă și deci se poate trece la o muzică lipsită de distincția tradițională dintre consonanță și disonanță. Dacă la începutul secolului afirmația părea șocantă, cine ar putea să nege astăzi, cînd sonorități din cele mai bizare însoțesc aproape orice scenariu de radio, film sau televiziune că „emanciparea disonanței" a devenit o realitate cotidiană, depășind sfera de manifestare muzicală ? Dar problema nu se reduce la toleranța față de zgomot, nici numai la rafinamentul percepției. Sfera muzicalității nu se limitează la sonoritate și nici nu se alimentează numai din ea ; muzica nu s-a născut, cum s-ar crede, din zgomote și strigăte naturale, ci dintr-un sentiment al ordinii, al armoniei pe care-l inspiră convietuirea îndelungă cu natura și care s-a răsfrînt apoi asupra căldurii intonației, asupra gesturilor, asupra limbii însăși. Că vibrațiile muzicale sînt asimilate chiar de plante și animale în felul unui aliment natural este o constatare devenită banală.

---

[3] Blaga, Lucian — *Geneza metaforei și sensul culturii*, Buc. 1937, p. 68.

[4] Alain, F. Ch. — *Un sistem al artelor frumoase*, Buc. 1969, p. 99.

Dar dacă dorim valorificarea prin muzică chiar şi a facultăţilor de gîndire specifice omului contemporan, este cazul să ne adresăm acelor zone ale înţelegerii asupra cărora muzicalitatea îşi răsfrînge de asemenea virtuţile ordonatoare. Vom constata atunci că proprietăţile structurante ale consonanţelor muzicale asigură în proiecţie spaţială singurele soluţii optime de închidere şi de aceea au fost utilizate cu succes în arhitectura antică sau renascentistă ; vom mai constata că în proiecţie dinamică, temporală, ele oferă cheia organicităţii prin pendulări între stări opuse, prin efectele compensatorii care stau astăzi la baza modelelor sistemice. În prealabil, această dinamică a oscilaţiilor în durate de timp ce depăşesc spectrul audibil a fost evidenţiată prin studiul reacţiilor psihicului, dînd naştere la ceea ce este considerat a fi un preludiu al ciberneticii şi anume „Psihologia consonantistă" a savantului român Odobleja.[5] Nu trebuie să ne mire faptul că însăşi strategia educaţională şi procesele învăţării în genere şi-au elaborat astăzi un model, tot de inspiraţie muzicală, care se intitulează „teoria disonanţei cognitive". Ea oferă indicaţii asupra consecinţelor impactului cu informaţii şi aspecte noi, asupra tendinţelor de compensare a stării de disonanţă.[6]

Aşadar, ceea ce s-a numit emanciparea disonanţei, în planul strict al limbajului din muzica secolului XX, a coincis cu o imensă proiecţie a muzicalităţii şi a consonanţei spre alte nivele ale spiritualităţii umane. Cum se vede, resursele muzicalităţii nu sînt numai cele cuprinse în manualele de solfegii; trebuie doar ca muzicianul să devină capabil să urmărească această continuă expansiune şi transfigurare a modelelor muzicale dincolo de limitele meşteşugului şi ale orizontului său profesional ; trebuie să înveţe să beneficieze de pe urma nenumăratelor transpoziţii posibile ale legilor muzicale, de la lumea cristalelor sau a reacţiilor chimice trecînd prin aceea a vieţii organice sau a reacţiilor psihice spre domeniile tradiţiilor culturale, ale fenomenelor sociale, modelelor de gîndire şi acţiune făcînd din toate acestea nişte metafore ale unei lumi a ideilor şi aspiraţiilor specific umane. Ceea ce aşteaptă ascultătorul de azi de la muzică nu este doar satisfacţia pur estetică de a pătrunde într-un edificiu perfect construit din sunete, care de atîtea ori constituie pentru el un labirint, ci tocmai şansa unică de a înţelege miracolul transformării atîtor iradieri ale frumosului, binelui şi adevărului provenite din diferite domenii ale vieţii înconjurătoare în impresii muzicale ; el cere accesul nu la înţelegerea unei opere anumite sau unui compozitor anumit ci la înţelegerea muzicii ca fenomen originar menit să-i lumineze ceva din tainele existenţei şi ale propriului suflet capabil să se extazieze în momentele privilegiate.

Există însă din perspectiva creatorului reticenţe asemănătoare cu ale ascultătorului ancorat într-o preferinţă „indiscutabilă". Ele se manifestă uneori în evitarea confruntărilor cu alte cercuri de ascultători decît cele în care se ştie apreciat ca şi ale dezbaterilor pe alte temeiuri decît canoanele meşteşugului şi comparaţiile situate în perimetrul închis al soluţiilor componistice practicate într-un anumit răstimp. Ar fi în detrimentul tuturor dacă încercările de a lărgi făgaşul receptivităţii publicului prin această competiţie a creativităţii în care s-au creat premisele unor coordonate şi dimensiuni noi în relaţia dintre compozitor, interpreţi, public, în care sînt angajaţi artişti consacraţi şi amatori, ar eşua pe terenul neutru şi neutralizat al unei terţe categorii care nu figurează în nici un program şi nici nu este cazul să figureze, aceea al diletanţilor. Dacă Debussy este muzicianul cel mai apropiat de epoca noastră, care în „Dl. Croche antidiletant" şfichiuieşte cu ironia-i cunoscută amintita categorie, Goethe este autorul care într-un celebru eseu defineşte cu o luciditate necruţătoare statutul diletantului — călăuzit numai de instinctul de imitaţie şi de dorinţa de a face impresie — diferenţiindu-l net de cel al *amatorului* înzestrat cu talent artistic real şi împiedicat doar de împrejurări să şi-l exercite ca artist : „Diletantul se află în situaţia de a lucra după reguli false, căci fără nici o regulă nu poate avea efect nici ca diletant, iar pe cele obiective şi adevărate nu le cunoaşte (...) Diletantismul răpeşte artei elementul ei şi scade nivelul publicului, dezvăţîndu-l de seriozitate şi rigoare. Orice acceptare a mediocrităţii distruge arta iar diletantismul răspîndeşte indulgenţă şi bunăvoinţă, aduce vază artiştilor mai apropiaţi de diletantism, spre dauna celor adevăraţi. Pagubele aduse de diletantism sînt totdeauna mai mari decît foloasele" — avertizează Goethe.[7] Or, „acceptarea mediocrităţii" ca atribut al diletantismului îşi poate pune pecetea nu numai asupra substanţei operelor dar şi asupra modului de programare, de execuţie, de prezentare, diminuînd sau chiar anihilînd valenţele artistice şi educative. Unii organizatori sînt tentaţi să accepte lucrări mediocre sau manifestări improvizate în virtutea unei presupuse valori educative apreciată numai după cantitatea de referinţe extra-artistice la un patrimoniu consacrat. Dar repertoriul muzicii nu poate fi scindat artificial în lucrări cu valoare educativă şi altele cu valoare artistică. Valoarea educativă nu se poate

---

[5] Odobleja, Şt. — *Psychologie consonantiste*, Paris 1938.

[6] Festinger, L. — *A theory of cognitive dissonance*, Evanston, 1957, (cit. în Viitorul social, nr. 3, 1974, p. 612.

[7] * * * — *Gîndirea lui Goethe în texte alese*, Buc. B.P.T. 1973, p. 19—20.

lipsi nicicînd de caracterul exemplar pe care îl conferă cea artistică, de sentimentul reuşitei depline, acelaşi care se răsfrînge în calitate de ideal asupra oricărui domeniu al existenţei şi activităţii umane. Din această exemplaritate în modul de finalizare a unei misiuni artistice rezultă imboldul pentru ascultător de a-şi adecva ţelurile cît şi acţiunile la un model superior de reuşită. De aici decurge respectul şi preţuirea pentru întreaga lume a valorilor care este adevărata măsură a valorii educative înţeleasă ca bilanţ, ca stare finală şi nu ca premisă.

Mulţi cercetători consideră că sensibilitatea contemporană ar avea resurse superioare faţă de trecut mai ales pe planul imaginaţiei vizuale care este tot mai solicitată de cantitatea uriaşă de forme emanate de civilizaţia actuală cu tendinţele ei de configurare plastică, de film, televiziune, de artele vizuale în genere. S-a spus chiar că perioada actuală a culturii ar trebui numită o *civilizaţie a imaginii*, că ponderea ei sporită faţă de cuvînt inclusiv în spaţiul estetic ar fi adus o preferinţă netă pentru mesajele imagistice faţă de cele transmise prin alte mijloace. Plasticizarea limbajului muzical, coloristica luxuriantă a orchestraţiei moderne, ca şi tot mai frecventele asocieri dintre sunet şi culoare, muzică şi imagine, execuţie instrumentală şi joc de scenă ar pleda pentru ideea că muzica se subordonează acestei direcţii ; dar făcînd bilanţul valorilor artistice reale şi nu numai al mijloacelor de expresie, esteticianul R. Bayer constată triumful contemporan al artei muzicale, după ce veacul trecut fusese dominat de literatură, alte perioade din istoria culturii fiind de asemenea marcate de supremaţia unei arte. Numeroase fapte vin să confirme impregnarea operelor plastice, literare, poetice nu numai de spiritul muzicii dar chiar şi de formele ei specifice. Unul dintre marii oameni de teatru ai secolului, Jean Vilar scria că teatrul trebuie să recîştige acea dimensiune incantatorie care aparţine de drept artei sunetelor pentru a-l face să redevină „cîntul ditirambic al dorinţelor noastre profunde", pentru a regenera contactul emoţional dintre personaje şi public nu prin artificiile dialogului, nu prin limbajul semnificant ci „prin cadenţă, prin cînt, prin ritm".[8]

Există deci resurse provenind din multiple straturi ale experienţei artistice şi sociale care pot îmbogăţi rezonanţa şi prestigiul muzicii. Asemenea omului de teatru, muzicianul ar trebui să poată anticipa întreaga ambianţă a receptării insuflîndu-i forţa incantatorie de care dispun toate genurile muzicale pentru a transforma fiecare audiţie într-un eveniment. S-au întreprins — precum se ştie — eforturi din multiple direcţii pentru răspîndirea culturii muzicale, pentru democratizarea ei, pentru cunoaşterea valorilor importante ale creaţiei româneşti cît şi a creatorilor ei înşişi. Muzica românească a atins o maturitate şi o plenitudine rîvnită de multe dintre generaţiile anterioare ; acţiunea de educare a publicului, de slujire a acelui progres interior al ascultătorului prin mijloace pătrunse de fantezie, de ingeniozitate, de elan patriotic înseamnă implicit posibilitatea valorificării acestui nepreţuit tezaur de gîndire creatoare. O dimensiune dramaturgică nouă, care să îmbrăţişeze deopotrivă cadrul de desfăşurare şi lumea spectatorului, o lărgire prin toate mijloacele posibile a orizontului imaginativ şi afectiv al ascultătorului poate determina opera să se instituie ca o „fundamentală" într-un cîmp incandescent al corespondenţelor dintre valori contribuind la sporirea gradului de receptivitate şi la eficienţa educativă. Graţie succeselor din creaţia românească muzica poate aspira să devină, cum dorea Beethoven, „o revelaţie mai înaltă decît orice înţelepciune", care să-l libereze pe ascultător de scopuri şi gusturi meschine, oferindu-i accesul spre bucurii autentice, stimulîndu-l să-şi apropie toate valorile şi idealurile societăţii noastre.

---

[8] Vilar, Jean — *De la tradition théâtrale*, Paris, 1955, p. 101.

Sesiune științifică

Uniunea compozitorilor și muzicologilor și Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu" au organizat o sesiune științifică consacrată aniversării a 60 de ani de la crearea Partidului Comunist Român.

Sesiunea a avut loc în ziua de 20 aprilie a.c. sub genericul „Valori și orientări ale muzicii în contextul luptei Partidului Comunist Român pentru libertate națională și progres social."

După cuvîntul de deschidere rostit de muzicologul Dr. Petre Brâncuși, Președintele Uniunii Compozitorilor, un mare număr de muzicologi, compozitori, profesori, cercetători și studenți au prezentat comunicări care au pus în lumină vocația militantă și patriotică a muzicii românești.

Au fost prezentate valoroase documente sonore, precum și mărturii ale participării muzicii la lupta clasei muncitoare, a întregului popor și reliefată înflorirea culturii muzicale în România contemporană.

Pagini de istorie: idealuri umaniste în muzicologia clujeană

Dr. Romeo GHIRCOIAȘIU

Desfășurată în sfera unor discipline tradiționale, muzicologia clujeană cunoaște în epoca interbelică o dezvoltare semnificativă. Arta sonoră devine un fenomen social ce va cuprinde pături tot mai ample ale publicului. Ea va deveni obiect de studiu științific, cucerind interesul diverselor ramuri muzicologice ca și cel al disciplinelor socio-umane.

Spectacolele de operă și concertele simfonice, în sala Teatrului Național, recitalurile, în sala Prefecturii sau a Conservatorului, reflectă pulsația unei vieți muzicale de progresivă audiență socială.

Publicistica muzicală nu va întîrzia să consemneze aceste realități. O vor face publicațiile periodice care se situau pe direcții înaintate de gîndire socială și culturală. Astfel, revista clujeană de orientare democratică *Societatea de mîine* va arăta, într-unul din primele ei numere (nr. 26/1924), că Opera Română s-a impus cu hotărîre în viața culturală a orașului. Încă în acest prim an de apariție, revista publică o serie de articole pe tema rolului artei în societate. Unul dintre acestea vorbea despre „Misiunea operei de-a înălța tabăra de luptători pentru pîine și pentru mai bine și mărunta lor existență omenească pînă la zbuciumul nemuritorilor îndrumători ai frumosului". („Teatrul ca factor al progresului social" de T. Vornic, nr. 1/1924, pg. 13). Problema libertății artei va fi formulată de revistă cu aceeași semnificație estetică : „Statul nu poate interveni în modificarea concepției artistice sau a tehnicii pentru decretarea valorii unei opere de artă care nu corespunde criteriilor de artă oficiale... Statul însă are dreptul să sprijine arta, creînd școli, teatre, muzee, care să urmărească o anumită concepție de artă dacă nu folosește mijloace de a constrînge și a lăsa liberă exercitarea celorlalte concepții... în nici un chip însă nu poate împiedica dezvoltarea artei noi... Arta are dreptul de a se dezvolta în deplină libertate". („Estetica socială" de G. Neculcea, nr. 7—8/1924, pg. 147). E interesant de remarcat că o revistă maghiară de aceeași orientare și denumire *A Jövö Tarsadalma*, apărea în aceeași vreme la Cluj. În aceste reviste semnau nume prestigioase ale culturii românești, ca Ion Pas, C. I. Parhon, L. Rădăceanu. În numărul ei jubiliar închinat lui Karl Marx, *Societatea de mîine* publica un cîntec muncitoresc semnat de Sabin Drăgoi.

Fenomenul progresului vieții muzicale și cel al unei gîndiri umaniste în publicistică e cu atît mai semnificativ cu cît elanul muzicienilor, al marelui public, era adeseori înfrînt prin nepăsarea oficialităților sau valurile periodice ale impasurilor economice. Este epoca în care George Dima, în interviul acordat unui ziar local, afirma, dincolo de admirația sa pentru cultura contemporană, complexitatea problemelor sociale pe care le pune arta și a dificultăților pe care trebuie să le înfrunte. Eminentul compozitor conchidea optimist, în spiritul acelui elan ce domina întreaga viață muzicală : „Dar eu nu-mi pierd nădejdea, trăim acum o

epocă de tranziție. Vom simți mai tîrziu progresul, dacă nu eu, dumneavoastră", declara în încheiere G. Dima mai tînărului său interlocutor, ziaristul Leonard Paucherov.

Amploarea socială pe care o înregistra viața muzicală clujeană, în ciuda impedimentelor semnalate, va determina adoptarea artei sonore ca obiect al unor preocupări publicistice de către intelectualii clujeni, printre care remarcăm cîțiva profesori de frunte ai Universității Daciei superioare. Printre primii se impune în acest sens G. Oprescu, pe atunci profesor clujean.

Societatea de mîine saluta la rîndul ei cu entuziasm apariția volumului *Muzica românilor din Maramureș* al marelui muzician maghiar Béla Bartók. Revista propunea Ministerului artelor „să găsească modalitatea de a aduce pe Dl. Bartók în mod definitiv la noi în țară, oferindu-i posibilitatea de a lucra... pentru colecționarea și apoi punerea în valoare a muzicii noastre populare, a cărui excelent cunoscător este D-sa" (nr. 3/1924). Cronica este semnată cu O. G. Credem că este vorba de Onisifor Ghibu — membru în redacția revistei. Cunoscutul profesor clujean va dovedi reale preocupări de artă muzicală, prin interviul pe care-l va lua marelui George Enescu, în problemele școlii noastre muzicale, publicat în ziarul Universul din 1936.

Printre alți universitari clujeni s-a impus în același sens fostul rector Sextil Pușcariu care publica în acea vreme un amplu eseu asupra lui George Dima, ca om de cultură și artist. În același context, un loc deosebit îl ocupă profesorul facultății de medicină Victor Papilian, scriitor și patron al unui cenaclu literar, semnatarul primelor cronici despre operele : *Păcat boieresc* de Marțian Negrea și *La drumul mare* de Constantin C. Nottara. Eminentul profesor conducea în acel timp cu prestigiu Opera Română. Memoriile sale cuprind numeroase pagini asupra vieții muzicale clujene, sub semnul unui crez umanist din care nu lipsesc accente critice la adresa realităților contemporane.

Dar oamenii de știință clujeni nu s-au rezumat în preocupările lor muzicale doar la modalitatea publicistică a cronicii. Ei adoptă în acea vreme arta muzicală ca obiect al unor cercetări de filozofie, sociologie sau estetică. Lucian Blaga, Eugeniu Speranția, Liviu Rusu, se impun în acest sens.

Cursurile lui Lucian Blaga de filozofia culturii, ca și întreaga sa operă adoptă muzica în sensul dublu al valențelor ei cognitive și expresive. Melosul popular ca și arta cultă au fost deopotrivă obiect de reflexie al filozofului-poet, poate chiar argument primar în sistemul său de gîndire, — pentru a nu aminti decît „spațiul mioritic" — axat pe această efigie generativă a doinei care este *Miorița*. Scrierile sale postume adaugă noi aspecte ale acestor preocupări, ca de pildă studiul comparat în care asociază gîndirea lui Bergson cu estetica impresionistă a lui Debussy, într-o pertinentă paralelă.

Cursurile de sociologie generală ale profesorului Eugeniu Speranția adoptau adeseori arta muzicală ca argument în cunoașterea unor fenomene sociale și culturale. În volumul *„Papillons"* de Schumann, ilustrul profesor clujean desfășoară o amplă și arborescentă eseistică izvorîtă dintr-un argument romantic, adevărată lucrare de referință în teoria generală a artei în care muzica e sursă primordială a cunoașterii. Volumul obține premiul Academiei Române, în 1934. Titular al catedrei de estetică a Universității clujene, Liviu Rusu se impune și el prin adoptarea artei muzicale în prelegerile sale ca și în preocupările sale științifice. Un merit deosebit îi revine : acela de a fi creat și inaugurat la Cluj, în anii 1930, audițiile de muzică clasică (pe discuri) însoțite de ample prezentări, organizate în cadrul seminarului de estetică pe care îl conducea. Publicul era alcătuit din studenții tuturor facultăților, elevi de liceu, intelectuali. Aceste audiții se înscriau în cadrul unei noi ramuri a muzicologiei, o disciplină de graniță a acesteia între istoria muzicii și teoria formelor, cu posibile implicații estetice, sociologice sau filozofice.

Profesorii Conservatorului clujean s-au impus de asemenea în cele mai diverse discipline muzicologice în același sens al unor deschideri de drumuri noi de o semnificație ce depășește zidurile de incintă ale cetății universitare. Alături de cursurile de istoria muzicii susținute de George Simonis și Augustin Bena, se impune fondarea de către acesta din urmă, în 1928, a unui muzeu muzical, primul de acest fel în țara noastră. Menționăm în mod deosebit, în contextul aceleiași discipline, primele studii monografice asupra lui Ioan Caioni și a codicelui său. Ele se datorează profesorilor Marțian Negrea și George Simonis. Informația lor se întemeiază pe muncă de arhivă și de teren, investigații paleografice și o complexă informație bibliografică. Ambele studii insistă asupra portretului umanist al muzicianului, spiritului său de toleranță și atașamentului său pentru arta populară românească sau maghiară. În același domeniu al istoriografiei se impune muzicologul maghiar Ștefan Lakatos, viitor profesor al Conservatorului, care, alături de numeroase cronici muzicale, scrie în anii 1930 un studiu asupra *Istoriei muzicii românești*, premiat de Academia Română în 1938.

O personalitate marcantă a scrisului muzical din această epocă este pianista Ana Voileanu-Nicoară. O gîndire alertă, o pertinentă cunoaștere profesională, o critică acerbă uneori, definesc paginile de cronică ale muzicienei. Dincolo de cronicile sale, în care știe să aprecieze deopotrivă pe compozitorul, violonistul și dirijorul Enescu și integritatea armonioasă a persona-

lității sale, Ana Voileanu este prezentă mereu pentru a semnala valoarea primelor audiții de muzică românească. În același spirit de caldă adeziune la mișcarea noastră artistică, Ana Voileanu relevă și ea împrejurările neprielnice care vin în întîmpinarea artei muzicale. La cîțiva ani de la cunoscutele mărturii critice ale lui Enescu asupra condițiilor social-economice ale artei, Ana Voileanu afirma și ea cerința unei demnități și a unei intransigențe în atitudinea și munca artistului. E epoca în care se mai resimțeau ecourile marii crize economice ce frînau pretutindeni viața culturală. Ana Voileanu vorbește într-una din cronicile sale despre situația dificilă în care activează orchestra Operei clujene, creatoarea stagiunilor simfonice. Încrederea în artist și în publicul său definește atitudinea cronicarei.

Pentru a completa cercul principalelor ramuri ale muzicologiei, amintim cîteva realizări ale științei folclorice, înscrisă și aceasta în progresul general al culturii muzicale. O catedră de folclor ia ființă în 1928. Primul ei titular, Augustin Bena, alături de alți profesori ai instituției ca : Tr. Vulpescu sau M. Andreescu Scheletty, vor cultiva dragostea pentru folclor a studenților, atît prin cursurile lor cît și prin acea modalitate tradițională a școlii noastre muzicale : culegeri de folclor ale studenților în timpul vacanțelor.

Alte instituții clujene veneau și ele în întîmpinarea studiului etnomuzicologiei. Muzeul Etnografic al Transilvaniei se număra printre acestea. Cunoscutul etnolog Romul Vuia, director al muzeului, s-a impus în acest domeniu printr-un erudit studiu asupra „călușarilor", prezentat în Anglia împreună cu o echipă de dansatori care au atras atenția muzicologiei mondiale asupra acestui vechi obicei, considerat de către muzicologul Churt Sachs ca unul din cele mai autentice fenomene de artă populară europeană. Din Muzeul Etnografic s-a desprins în urmă Arhiva de folclor, condusă de Ion Mușlea, care a contribuit încă mai mult la culegerea și studiul artei populare din această parte a țării, sub semnul aceluiași crez în valoarea ei nepieritoare, expresie autentică a omului și societății.

Lupta partidului oglindită în creația românească contemporană

Ianca STAICOVICI

Muzica își însușește cu precizie, în felul ei specific, dinamica evoluției spirituale a poporului, primind influența maselor și influențînd la rîndul ei aceste mase, în lupta lor pentru bine și frumos.

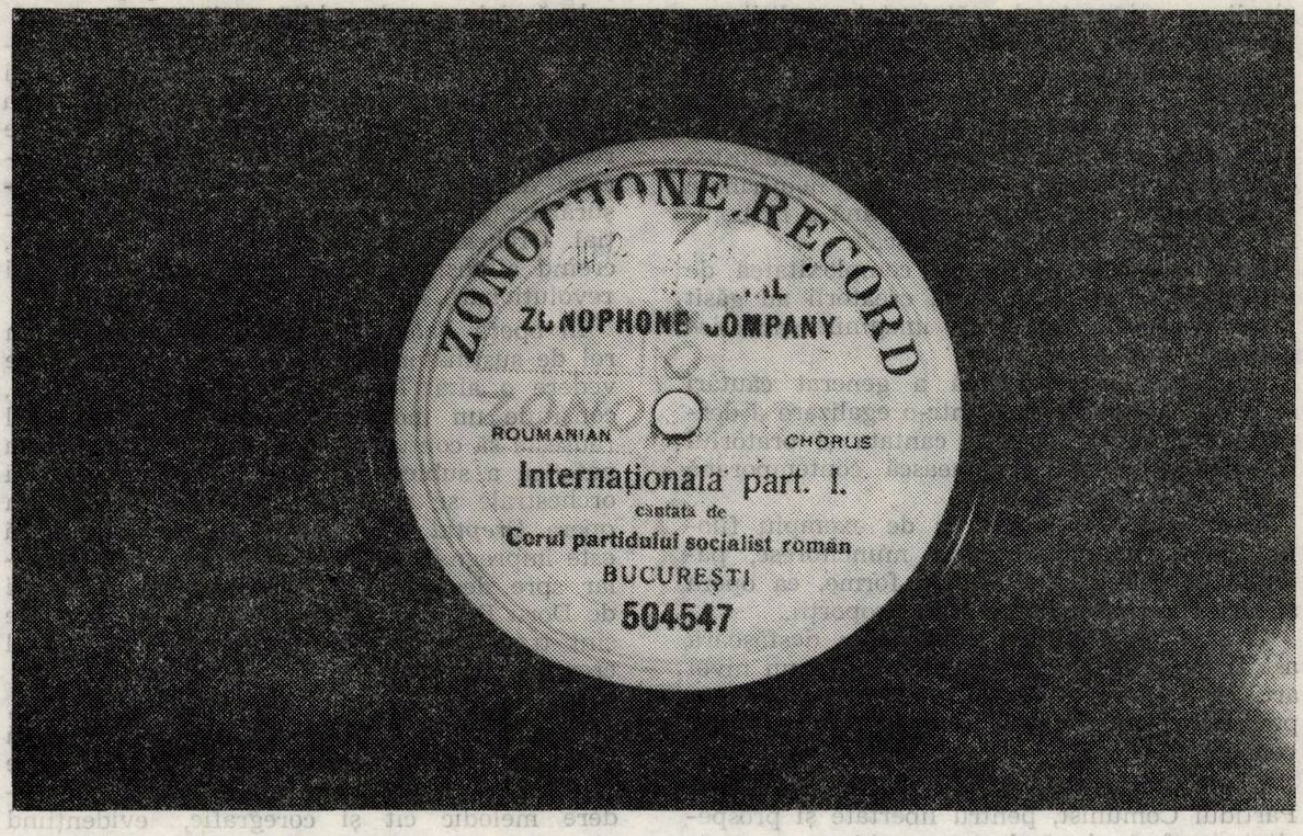
Din numeroasele documente care atestă istoria luptei clasei muncitoare din România pentru libertate și progres social, ne-a atras atenția un disc * — emoționant astăzi, ce conține Imnul proletariatului revoluționar — *Internaționala* — interpretat de Corul Partidului Socialist din România (cor bărbătesc, la unison), realizat probabil între anii 1918—1921 cînd Partidul Social-Democrat din România și-a reluat activitatea (fusese interzis în august 1916) sub denumirea de Partidul Socialist din România.

După cum istoria consemnează, la 8—12 mai 1921 a avut loc la București istoricul Congres care a consfințit transformarea Partidului Socialist din România în Partidul Comunist Român (Congresul I al Partidului Comunist Român).

„Alături de toți cei ce muncesc — sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu la întîlnirea cu compozitorii și muzicologii din 1968 — creatorii de muzică și-au înscris numele în marea cronică revoluționară a României moderne, în grandioasa operă de construcție socială desfășurată de poporul român".

Înalta apreciere acordată de conducătorul Statului compozitorilor și muzicologilor reflectă legătura strînsă a acestora cu realitatea socială, muzicianul român fiind astăzi un factor important în procesul desăvîrșirii socialismului în patria noastră. Atașamentul său profund la politica partidului, dragostea și mîndria față de tot ce înfăptuiește poporul au căpătat expresie în multe creații de seamă aparținînd celor mai diverse stiluri și genuri.

* Discul se află în colecția Secției de muzică a *Bibliotecii Centrale de Stat* — București.


ZONOPHONE RECORD
ZONOPHONE COMPANY
ROUMANIAN CHORUS
Internationala part. I.
cantata de
Corul partidului socialist roman
BUCUREŞTI
504547

ZONOPHONE RECORD
INTERNATIONAL
ZONOPHONE COMPANY
ROUMANIAN CHORUS
Internationala part. II.
cantata de
Corul partidului socialist roman
BUCURESTI
504548

Posedînd o organizație proprie — Uniunea Compozitorilor, creată în anul 1949, muzicienii au asigurate de către stat condiții optime de lucru. Nu același lucru putea să scrie maestrul Mihail Jora în evocarea sa despre Societatea Compozitorilor Români : „O mînă de tineri necunoscuți au purces la drum în anul 1920, avînd drept capital doar dragostea de frumos, entuziasmul și dorința neînfrînată de a zămisli, după o grea cumpănă a războiului, o artă muzicală românească".

Prin contactul direct cu complexitatea de fenomene ce ne înconjoară, creatorii au găsit teme esențiale, sugerînd imaginile artistice corespunzătoare realității.

Această tematică nouă a generat căutări stilistice materializate printr-o egalizare a dezvoltării formelor. Astfel, cantata și oratoriul cunosc în muzica românească contemporană un avînt fără precedent.

Elementele novatoare, ca de exemplu filonul cîntecului revoluționar muncitoresc, pătrund în cele mai închegate forme, ca opera și lucrările simfonice de mari proporții.

Creația muzicală românească se desfășoară astăzi cu o vigoare, o densitate și la un nivel artistic necunoscut în trecut. Fenomenul componistic românesc este complex și fără precedent.

Lupta eroică a poporului nostru, condus de Partidul Comunist, pentru libertate și prosperitate a fost și rămîne un subiect cu multiple rezonanțe în conștiința artistică. Dintre cele mai realizate lucrări lirico-dramatice, la loc de frunte se situează *Fata cu garoafe* de Gheorghe Dumitrescu, *Trandafirii Doftanei* de Norbert Petri și *Pădurea vulturilor* de Tudor Jarda, *Dreptul la dragoste* de Teodor Bratu și *Interogatoriul din zori* de Doru Popovici.

Tematica nouă, contemporană a operei a necesitat folosirea unor genuri muzicale și mijloace de expresie corespunzătoare. Astfel, în partitura operelor amintite intonațiile cîntecului muncitoresc revoluționar joacă un rol important în caracterizarea eroilor și în crearea cadrului istoric în care se petrec evenimentele.

Aceste cîntece revoluționare *(Doina H-așului, Internaționala, — în Trandafirii Doftanei, Nu bate — în Fata cu garoafe, Cîntecul Jiului — în Pădurea vulturilor)* sînt folosite fie ca citate, fie sînt compuse melodii în spiritul celor autentice. Debutul melodiei cu intervalul de cvartă, atît de caracteristic cîntecelor revoluționare, ritmul hotărît, sînt cîteva elemente ce imprimă partiturilor mesajul artistic mobilizator.

Dacă *Pădurea vulturilor* este o baladă cu conținut revoluționar închinată luptătorului comunist, căzut pentru înaltul său ideal, *Fata cu garoafe* rămîne o operă complexă unde evoluează caractere puternice bine subliniate muzical, ce pot fi identificate de-a lungul întregului discurs muzical. Finalul apoteotic, cucerirea victoriei de către forțele populare se relevă aici cu o deosebită acuitate.

Interesantă ni se pare formula de actualizare a trecutului care stă la baza concepției libretului operei *Trandafirii Doftanei*. Relatarea evenimentelor petrecute acum 40 de ani se realizează de pe pozițiile artistului contemporan ; de aici alternarea permanentă a desfășurării faptice se impune ca un element esențial. Orchestra participă deseori la acțiune, creînd atmosfera încordată a marilor tablouri revoluționare.

În opera *Fata cu garoafe* orchestra are un rol de susținător armonic. Din acest punct de vedere o altă lucrare, *Trandafirii Doftanei*, consituie un moment evolutiv : compozitorul reușește să contureze și pe plan simfonic forța patetică a subiectului ales. Varietatea tratării orchestrale se remarcă și în alte creații : în opera *Dreptul la dragoste*, țesătura simfonică este impregnată de intonațiile melosului popular spre deosebire de *Interogatoriul din zori* de Doru Popovici în care elementele folclorice sînt transfigurate pînă la esență, în spiritul creației enesciene.

Prin mijloacele sale de expresie specifice, baletul a găsit în subiectul comentat o sursă interesantă de inspirație, realizînd personaje veridice, convingătoare, atît din punct de vedere melodic cît și coregrafic, evidențiind pregnant și sugestiv contextul social-politic *(Primăvara* de Cornel Trăilescu, *Văpaia* de Mircea Chiriac etc.).

Suflul înnoitor al tematicii actuale pătrunde și în domeniul operetei, sursa muzicală de inspirație îmbogățindu-se cu intonațiile cîntecului revoluționar. Un exemplu concludent — *Răspîntia* de Florin Comișel.

O privire de ansamblu asupra acestei tematici este edificatoare. În opereta *N-a fost nuntă mai frumoasă de* Nicolae Kirculescu, acțiunea dramatică este axată pe lupta pentru transformarea socialistă a satelor noastre. Munca plină de avînt a tineretului pentru construirea socialismului *(Culegătorii de stele* de Florin Comișel), dîrzenia și inteligența țăranului în lupta sa contra uneltirilor dușmănoase *(Plutașii de pe Bistrița* de Filaret Barbu), viața nouă a satului dobrogean *(Fetele din Murfatlar* de Elly Roman) — sînt numai cîteva din subiectele tratate.

După 1944 atenția creatorilor s-a îndreptat adeseori către oratoriu, cantată, poem vocal-simfonic.

Muzica vocal-simfonică s-a dovedit un gen capabil să oglindească cu o mare forță de expresie prefacerile contemporane. Germinată din cîntecele de masă și din suitele corale cu acompaniament, ea capătă o însemnătate deosebită în ansamblul creației noi. Ca specie muzicală pregnant conturată, oratoriul se situează în centrul genului, redînd cu predilecție mesajul de idei al maselor, sentimentele grandioase,

într-o atmosferă de suflu epic și la proporții monumentale.

O temă deosebit de importantă și cu excepționale potențe dramatice este lupta revoluționară a poporului călăuzit de Partidul clasei muncitoare. Valoroase soluții artistice în acest sens prezintă oratoriile *Grivița noastră* și *Zorile de aur* de Gheorghe Dumitrescu.

Evocarea epopeii C.F.R.-iștilor se face în perspectiva istoriei, alăturată fiind imaginilor prezentului. În acest fel, viața de azi apare ca un rezultat firesc al luptei clasei muncitoare, ce adîncește considerabil perspectiva evocării.

O îmbinare interesantă a schemei ciclice o aflăm în oratoriul *Zorile de aur*. Gîndit ca o frescă amplă, el înlănțuie evenimentele pe firul lor istoric, dar le încadrează în imaginea prezentului. Discursul dramatico-muzical își trage seva din antagonismul celor două figuri simbolice : crainicul libertății — care personifică forța vie a Partidului Comunist Român și crainicul cotropirii, întruchipînd fascismul și dictatura antonesciană.

O altă lucrare ce abordează tema luptei poporului condus de comuniști este oratoriul *Pe lespedea eroilor* de Sergiu Sarchizov, ale cărui părți se succed după principiul înlănțuirii cronologice, înscriind o linie emoțional ascendentă, ce culminează cu momentul istoric revoluționar de la 23 August 1944.

Tiberiu Olah adoptă o concepție deosebită în oratoriul său *Constelația omului*. Folosind versurile poemului *150.000.000* de Maiakovski, compozitorul merge pe calea maximei generalizări tematice și dramatice, impusă în acest caz de însuși conținutul lucrării, constituit de glorificarea revoluției proletare în dimensiunile ei cele mai generale, în esența ei etern comunistă. Adecvîndu-și realizarea acestei concepții, autorul a folosit forme instrumentale, care datorită specificului lor corespund cel mai bine caracterului de generalizare. Întreaga lucrare este un amplu ciclu de variațiuni alternînd cu fugi și interludii, bazate toate pe o temă populară din Bihor, ușor modificată. Folosind cu o tehnică desăvîrșită resursele expresive excepționale ale temei, compozitorul dezvoltă de-a lungul seriei de variațiuni, o concepție dramatică unitară, care dă lucrării un aspect de monolit. În mod special se remarcă viziunea mitingului mondial al comunismului triumfător, care a generat la Tiberiu Olah momente pline de grandoare.

Eroica luptă a comuniștilor a fost tratată de asemenea și de alți compozitori *(Scînteia eliberării* de Ovidiu Varga, *Ștefan Furtună* de Wilhelm Berger etc.) care aduc fiecare o substanțială contribuție la dezvoltarea genului în muzica românească.

La fel ca și oratoriul, procesul nașterii cantatei românești se leagă de marile prefaceri care au avut loc în societatea noastră, în conștiința maselor. O simplă parcurgere a titlurilor, relevă o mare varietate tematică, unitară însă prin sfera abordată. Avîntul tineresc, elanul constructiv, construcția noilor obiective, electrificarea, chipul luminos al eroului comunist, evocarea măreței zile a Eliberării, sînt cîteva din cele mai frecvente teme care au constituit centrul, miezul noilor lucrări. Stricta actualitate a tematicii a făcut să crească temperatura interioară a procesului de creație cît și interesul publicului, avid să regăsească în artă momentele importante pe care le trăiește. Bogăția de idei și sentimente, forța de generalizare permit o tratare vocală și simfonică de mare diversitate. Multitudinea soluțiilor viabile din punct de vedere artistic, reflectă căutările creatoare și solicită la adîncirea și mai departe a căilor de înfăptuire a unei muzici vii, convingătoare (exemplu în acest sens limbajul novator bazat pe tehnica serială a *Scenelor nocturne* de Anatol Vieru).

Momentul Eliberării, cel mai important eveniment din noua viață contemporană a poporului român a constituit un bogat și rodnic subiect de inspirație pentru poeți și compozitori. Descătușarea absolută a personalității umane, antrenată în noile condiții în construirea unei societăți drepte este o sursă lirică prin excelență. Cîteva lucrări în genul cantatei s-au impus ca realizări de o deosebită valoare. Astfel, în cantata *Prind visele aripi* de Tiberiu Olah, expresia viguroasă zugrăvește conflictul dintre trecutul întunecat și viitorul luminos, în momentul său culminant — întoarcerea armelor ; s-au mai relevat poemul *Noapte de august* de Doru Popovici și *Cantata Eliberării* de Norbert Petri.

Numeroase sînt lucrările dedicate patriei socialiste, oamenilor săi harnici, înfăptuirilor lor, peisajului îmbogățit de noile obiective ale construcțiilor și industriei. *Mărire ție, patria mea* de Mihail Jora este un imn de slavă plin de imagini generoase. De dimensiuni ample, clar construită și accesibilă, *Cantata Patriei* de Laurențiu Profeta reprezintă un omagiu adus de compozitor Republicii noastre.

Ca o temă centrală a creației contemporane în toate artele și în toate genurile se relevă glorificarea Partidului ca întruchipare a idealurilor celor mai înaintate, a ideilor atotbiruitoare ale marxism-leninismului, a umanismului fierbinte, a patriotismului înflăcărat, a luptei hotărîte pentru fericirea întregii societăți. Toate realizările în domeniul social și cultural se datoresc efortului colectiv unanim, în frunte cu oamenii cei mai destoinici și avîntați — comuniștii. Dintre lucrările care își propun să trateze această temă importantă în mod direct sînt de remarcat *Cantata Partidului* de Emil Simon, *Poem pentru slavă Partidului și Comunistul* de Constantin Palade. Se impune însă mențiunea că tema partidului se remarcă, firește, în majoritatea lucrărilor vocal-simfonice, ideea poetică ce stă la bază fiind strîns legată de rolul partidului în

viața noii societăți. Căutările creatoare ale compozitorilor noștri s-au îndreptat spre găsirea mijloacelor adecvate pentru reflectarea cea mai convingătoare, la nivelul complexității realității, a temelor abordate. De aici multitudinea de soluții, de forme. De la aparatul restrîns al cantatei de cameră (cum întîlnim la Vieru, Niculescu) pînă la impresionante desfășurări de forțe (grup de soliști, coruri mixte, orchestră mare, orgă — Laurențiu Profeta etc.) compozitorii au avut la îndemînă un corp sonor variat ca mijloc pentru reliefarea ideii. Organizarea materialului muzical, de la arhitectura simplă a suitei *(Cantata bucuriei* de Ovidiu Varga), pînă la zămislirea întregii lucrări în cadrul formei de sonată *(Cantata anilor lumină* de Anatol Vieru) ca și dimensiunile restrînse sau monumentale reflectă de asemenea preocupările autorilor de a conferi ideii lirice expresia muzicală cea mai adecvată. Din punct de vedere al facturii muzicale, al trăsăturii vocal-instrumentale și al interpretării textului de bază, diversitatea este foarte evidentă.

Termenul de muzică corală, cuprinzînd o sferă largă, oferă compozitorului posibilitatea de a ține în permanență pasul cu evoluția gustului estetic al maselor și de a păstra astfel o legătură sinceră și eficientă cu ascultătorii. O atare acțiune îl pune pe compozitor într-o poziție cît se poate de avantajoasă îndeplinirii rolului său social.

Principalele evenimente petrecute în viața poporului nostru după Eliberare, lupta pentru pace în lumea întreagă, construirea socialismului, sînt teme majore în cîntecul nostru de mase. Cîntece ca *Sub al păcii stindard* și *Republică, măreață vatră* de Ioan Chirescu exprimă cu convingere dorința noastră de a clădi o viață nouă într-un climat mondial de pace.

„Creînd opere artistice impregnate de suflul dinamic, revoluționar al socialismului, în care să răsune cu putere ecoul aspirațiilor de azi ale poporului", remarca tovarășul Nicolae Ceaușescu, „compozitorii noștri îmbogățesc nu numai tezaurul culturii noastre naționale ci și patrimoniul artei universale".

Dezbaterea politică — idee generatoare a operei Interogatoriul din zori

Grigore CONSTANTINESCU

În creația componistică a lui Doru Popovici, orientarea spre dezbaterea ideilor politice apare ca o constantă a orizontului său creator, relevînd adesea ipostaze noi, stimulatoare pentru ivirea unor lucrări puternic ancorate în actualitate. De la ciclul simfoniilor la cel al „omagiilor", de la cantate la opere, această componentă atrage atenția asupra unei fermități în decelarea problematicii majore și a unui constant curaj în dorința de a găsi rezolvări artistice viabile și originale. Cu una dintre lucrările lirice — opera într-un act *Interogatoriul din zori, op. 47* — asupra căreia dorim să insistăm aici — compozitorul ne indică o treaptă superioară a gîndurilor sale de creator, situînd dezbaterea ideilor politice la nivelul generator de conflict dramatic-muzical. Libretul lui Victor Bîrlădeanu îi oferă, prin maxima economie a expunerii, condițiile optime ale esențializării dezbaterii ideii la datele componente — două personalități ce se înfruntă în momentul limită ce precede o execuție capitală : pe de o parte *Procurorul,* care a pronunțat sentința de condamnare la moarte, pe de altă parte comunistul Ion I. Ion care, în ultimele clipe ale vieții, este cel ce rostește adevărata sentință, de înlăturare, în viitorul omenirii, a neguri-lor asupririi și exploatării. Revenind asupra preocupărilor ce au caracterizat perioada concepe-rii acestei lucrări, să amintim cîteva din-tre ideile consemnate cu prilejul primei audiții, cînd Doru Popovici a dorit să arate care sînt elementele de dramaturgie și realizare muzicală ce au stat la baza elaborării operei : „În această compoziție puternic ancorată în realitatea încandescentă a zilelor noastre, comunistul Ion I. Ion înfruntă curajos lumea urîciunii repre-zentată de Procuror care îl va condamna pentru crima de înaltă trădare. Ion I. Ion alege moartea și refuză cu o tărie granitică să-și trădeze idealul identificat cu semnificația su-blimă a cuvîntului *Libertate.* Am încercat ca, dincolo de înțelepciunea și eroismul său, să-i reliefez și o tainică duioșie umană legată de dragostea pentru fiul său și soția sa, Maria. Limbajul utilizat continuă tradiția muzicii ro-mânești de un colorit modal, cultivat în tre-cut de Anton Pann, Kiriac, Sabin Drăgoi sau Paul Constantinescu. Nu lipsesc nici rezonan-țele unor imnuri arhaice sau ale unor imnuri bizantine, transfigurate. Bineînțeles că m-am

străduit să utilizez, integrîndu-le organic, şi mijloace de expresie mai noi, contemporane, ca totalul cromatic, fascicolele sonore, polimodalismul, o mare asimetrie ritmică la care se adaugă elemente de polifonie primitivă medievală. Importantă mi se pare tendinţa atît a libretistului Victor Bîrlădeanu cît şi a mea de a accentua faptul în virtutea căruia există ceva mai puternic decît lumea tiraniei sau a răului — lumea binelui, lumea poporului nostru, lumea unui fierbinte umanism. Sau, parafrazîndu-l pe Avram Iancu, îmi vine a spune că mai presus decît vîrsta este neamul nostru cel fără de vîrstă ca muntele, ca soarele, ca apa."

Ca şi în *Mariana Pineda* sau *Noaptea cea mai lungă*, Doru Popovici edifică arhitectonica dramaturgiei muzicale pe succesiunea unor secvenţe ce realizează o sinteză între formele simfonice şi cele specifice operei. Fără a forţa limitele cerute de specificul acţiunii teatrale, aceste secvenţe se asamblează într-o suită de momente de sine stătătoare, ale căror proporţii se amplifică pe măsura desfăşurării dramei. Unitatea este dată de organicitatea limbajului ; progresia tensiunii rezultă din creşterea ponderii temporale a fiecărei secvenţe, în urma acordării unui spaţiu mai larg dezbaterii ideilor, reprezentate muzical prin formulări tematice caracteristice. Apartenenţa la formele simfonice o recunoaştem în structura mare a momentelor componente — *Preludiu* (temă cu variaţiuni polifonice), *Lied strofic* (scena I), *Rondo-Sonată* (scena II-a) ; transferul spre operă este determinat de utilizarea consecventă a dialogului voce-orchestră, de cuplarea, în momentele tensionate, a glasului cu ansamblul instrumental, de apelarea majoritară la procedeul recitativului arioso pe care sînt gravate, asemenea unor celule de esenţă, motivele tematice reprezentative. Să adăugăm de asemenea opţiunea pentru o unică culoare a registrului vocal — bas-bariton — care contribuie la o maximă sobrietate a discursului, potenţînd reliefarea prin expresia cîntului a celor două personaje. Pentru Doru Popovici, orientarea aceasta în privinţa realizării de ansamblu a operei corespunde şi modului în care a rezolvat problemele libretului, considerat ca un caz particular ce reprezintă o epocă, lărgindu-i ecoul dincolo de argumentul anecdotic spre semnificaţia umanistă a unor asemenea confruntări de-a lungul istoriei omenirii. O asemenea interpretare, îndelung supusă meditaţiei creatorului, validează tematica la nivelul dramaturgiei specifice genului, cu evidente şanse de comunicare a ideilor în faţa unui public oricît de divers, fără a solicita o prealabilă documentare privind particularităţile istorice ale conflictului.

Preludiul operei apare, în sonoritatea orchestrei de coarde, ca o primă treaptă în expunerea ideilor. După expunerea materialului şi prima variaţiune ce continuă parcă expoziţia treptată a temei, cea de a doua oferă un spaţiu mai larg dezvoltării motivelor, prilejuind aluzii intervalice recunoscute apoi, pe parcursul lucrării, ca aparţinînd melodicii din sfera expresivă a lui Ion. De-abia a treia variaţiune prezintă complet desenul tematic într-un cînt imitativ, însoţit de o formulă *ostinato*. Aluzia la desfăşurarea dramaturgică ulterioară este vizibilă, căci toată partitura lui Ion va fi pregnant melodică, pe cînd în personajul Procurorului ostinato-urile revin, caracterizîndu-l. Preludiul conţine exact elementele ce ar fi fost necesare pentru a îngădui apariţia noilor elemente tematice utile pornirii acţiunii muzicale. Într-adevăr, *Scena I* începe cu prezentarea tematică a Procurorului. În principiu, se juxtapun două idei — un arpegiu ascendent căruia i se adaugă o formulă ritmică, opunînd timbralitatea coardelor celei a alămurilor. În dezvoltarea materialului apare şi un al treilea element, tot la alămuri. Este tema condamnării, temă care va străbate întreaga lucrare, dar care justifică aici prezenţa Procurorului pentru executarea sentinţei. Concluzia Scenei I este realizată prin două mari fraze arioso (prima evocă remuşcările Procurorului în faţa sentinţei, cea de a doua rememorează procesul şi condamnarea), ce culminează cu pronunţarea numelui Ion I. Ion. Transformarea elementului ritmic ostinato, prin sinteză cu tema condamnării, într-un aluziv marş funebru încheie dramaturgic şi muzical portretul Procurorului. Confruntarea cu comunistul Ion va face obiectul Scenei a II-a, către care au tins toate secvenţele precedente.

Contextul dramaturgic permite compozitorului în această scenă, cea mai amplă secvenţă a operei, relaţii tematice mai puternic reliefate, cu o acţiune complexă (argumentînd structura unui liber rondo-sonată). Elementele ce o compun pot fi interpretate sub dublă ipostază, argumentată şi ca dezbatere a ideilor (teme reprezentînd grupuri opuse caracterologic, specific sonatei) şi ca succesiune a motivelor (în ordinea unei posibile forme de rondo). Tema Procurorului, deja cunoscută în ansamblul ei, reprezintă un grup motivic principal ; tema lui Ion, grupul motivic secundar, presupune reluarea unor elemente din Preludiu precum şi formularea melodică a unui material motivic nou, pregnant ritmic şi melodic. Confruntării dintre aceste două forţe tematice, care îşi revendică pe rînd prim planuri în acţiune, compozitorul îi adaugă noi trăsături capabile a contura chipul eroului. Semnificaţia deosebită a sentimentelor pe care le trăieşte Ion, afecţiunea ce îl leagă de toţi oamenii ce îi aparţin şi cărora le aparţine (soţie, copil, tovarăşi de luptă) îşi au rădăcinile în sensibilitatea structurală a poporului nostru. Compozitorul o subliniază printr-o melodică aparte faţă de profilul celorlalte elemente tematice. Provenind din reinterpretarea unor vechi cîntări bizantine, frazele lui Ion, descriind sentimentele sale, care înseamnă totodată iubirea şi ataşamentul faţă de ideea pentru care luptă,

sînt învăluite într-o undă lirică emoționantă. Interesant de observat că prima prezentare a acestei teme păstrează încă duritatea dialogului cu Procurorul, pentru ca apoi să se sensibilizeze, să capete căldură, pe măsură ce sînt evocate chipurile celor dragi. Procedeul se realizează atît prin lărgirea ambitusului melodicii, cît și prin subtile modificări ale ritmului, care îi subliniază natura cantabilă și expresivitatea.

Urmînd dezvoltării acestor teme, finalul operei corespunde perioadelor de reluare din cadrul formei, demonstrînd totodată o nuanțată transfigurare a materialului, atît ca succesiune a rondoului, cît și ca opoziție în repriza de sonată. O nouă idee melodică apare, concluzivă, semnificînd sentința pronunțată de astă dată de Ion, prin care lumea reprezentată de Procuror va fi sortită pieirii inevitabile. Este mai bine-zis un semnal, o chemare, decît o temă, prin amploarea triumfătoare a mesajului conferit întregii lucrări. Sunetele aluzive de bucium, ale ei, preced rememorările tematice, supuse sintezei care trebuie să ducă la o singură dominantă tematică. Grupul principal motivic (Procurorul) este estompat, mai mult, replicile acestui personaj primesc o structură intervalică caracteristică grupului motivic secundar (Ion I. Ion), demonstrînd caracterul ireversibil al confruntării acestui ultim interogatoriu. Ultimele momente, apoteotice, însumează trăsăturile cele mai pregnante — ritmice, intervalice și chiar de orchestrație — care l-au însoțit pe Ion de-a lungul întregii drame. Prin aceasta, opera se încheie pe un punct maxim, nu tragic, ci de mare lumină, marcînd victoria ideilor generoase, umaniste, care l-au însuflețit pe erou. Este o deschidere a orizontului care, dramaturgic, corespunde concepțiilor compozitorului asupra sublimului jertfei, observate și în celelalte lucrări de teatru muzical ale lui Doru Popovici — *Prometeu*, *Mariana Pineda*, *Noaptea cea mai lungă*. În ceea ce privește *Interogatoriu din zori*, aici ni se pare important a sublinia însă că, pornind de la dezbaterea unor idei politice, simbolica traiectorie corespunde, pe plan larg, însăși dinamicii istorice, ridicînd la un nivel de generos umanism figura eroului comunist, care poartă cu mîndrie numele Ion.

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Dezbateri

Plenara Comitetului de conducere al Uniunii compozitorilor, din 23 martie, a avut ca temă Calitate și accesibilitate în creația muzicală. Dezbaterile, conduse de Dumitru Ghișe, prorector al Academiei de științe social-politice „Ștefan Gheorghiu", s-au desfășurat pe baza comunicărilor susținute de Alexandru Leahu, Grigore Constantinescu, Mircea Chiriac, Liana Alexandra și Romeo Ghircoiașiu.

În cadrul discuțiilor au fost evidențiate activitățile cultural-educative care contribuie la configurarea spirituală a omului societății socialiste, cu referiri la realizările membrilor Uniunii compozitorilor și muzicologilor în munca de îndrumare a cercurilor de prieteni ai muzicii.

În legătură cu accesibilitatea ca raport între creație și masele largi de auditori cărora li se adresează, ea depinzînd în egală măsură de ambii termeni ai relației, a fost subliniată importanța formării — în special prin învățămîntul de toate gradele — a unui public receptiv, capabil, la rîndul său de a aprecia la justa ei valoare opera de artă. Calitatea de a fi accesibilă trebuie să fie primordială pentru fiecare creație autentică, cu atît mai mult, cu cît măiestrie înseamnă accesibilitate la nivelul la care creatorul este capabil de a modela un fond ideatic, emoțional, adînc uman, după forme artistice pe cît de expresive, pe atît de inteligibile.

M. R.

★

Plenara comună a secțiilor de muzică corală și de muzică ușoară, care a avut loc la Uniunea compozitorilor în ziua de 6 aprilie 1981, a evidențiat importanța creației genurilor respective în general pentru educația și cultura maselor și în special în etapa actuală a activității Uniunii, în cadrul Festivalului național „Cîntarea României", al emisiunilor-concurs de muzică ușoară și de muzică corală organizate de Televiziunea română. Subliniind aceste sarcini deosebite care revin compozitorilor și realizarea deziderateloc calitative ale creației și interpretării, muzicologul dr. Petre Brâncuși — președintele Uniunii compozitorilor — a făcut un apel la participarea cît mai intensă a acestora în viața culturală a țării. Prezentînd referatul asupra activității secțiilor de creație în discuție, compozitorul Laurențiu Profeta — secretar al Uniunii compozitorilor — a remarcat numărul sporit al lucrărilor corale prezentate Biroului secției de muzică corală (576 lucrări) și al celor prezentate Biroului secției de muzică ușoară (330 lucrări) precum și măies-

tria în realizarea artistică a unora dintre acestea. Este important ca aceste valori validate ale creației de muzică corală și de muzică ușoară să fie incluse în repertoriul actual al formațiilor de gen în programele Radioului și ale Televiziunii, să ajungă în condiții interpretative corespunzătoare la audiența publică. Problemele difuzării creației prin intermediul mass media, precum și prin intermediul partiturilor multiplicate rămîn permanent în atenția Uniunii compozitorilor. De asemenea pregătirea Festivalului de muzică ușoară „Melodii '81" trebuie avută în vedere din timp. Din luările de cuvînt următoare (compozitorii Doru Popovici, Dumitru Capoianu, Mișu Iancu, Dumitru D. Botez, Edmond Deda, Horia Șurianu și Henry Mălineanu) s-a evidențiat atenția pe care compozitorii trebuie să o acorde calității creației lor.

Pentru exemplificarea calității creațiilor celor două genuri au fost audiate cîteva dintre lucrările care s-au impus atenției publicului : *Cînd spun partid* de Adrian Pop, *Numele patriei* de Irina Odăgescu, *Partid al biruinței românești* de Mircea Neagu, *La steaua* de Laurențiu Profeta, *S-a spart o conductă de vise în soare* de Dumitru Capoianu, *Nuntă-n sat* de Dan Stoian, *În casa foșnetului mut* de Florin Bogardo, *Dor de țară* de Cornel Fugaru, *Nu m-am schimbat* de Marius Popp, *Noaptea cînd orașul doarme* de Gelu Solomonescu, *Din nou acasă* de Dan Aldea, *Hora de caval* de Adrian Enescu.

M. M.

Cenacluri

În cadrul programului de audiții organizate de Uniunea compozitorilor pentru cunoașterea creației muzicale a compozitorilor din țările socialiste, au fost prezentate lucrări ale compozitorilor din Republica Populară Bulgaria. Muzicologul Eugen Pricope, care a participat la recentul Festival al muzicii bulgare, a conturat peisajul muzical bulgar actual. Au fost audiate următoarele lucrări : *Icoane vii* de Vassil Kazandjiev, *Simfonia a II-a „Noul Prometeu"* de Alexander Raicev, *Cîntece țărănești* de Marin Goleminov și oratoriul *Viața și patimile lui Sofronie* de Simeon Pirontov.

Cenaclul tinerilor compozitori, din 27 martie, a analizat noi lucrări : *Joacă, mîndră, cinășuc* (pe versuri populare), cor de femei de Doina Marian ; *Trei coruri pentru voci de femei*, pe versuri populare de Viorel Crețu ; *Trei lieduri pentru voce și pian* de Vlad Opran pe versuri de Mircea M. Ștefănescu.

Noi lucrări la birourile de secție

Muzică corală

Cîntece dedicate celei de-a 60-a aniversări a creării Partidului Comunist Român.

Laurențiu Profeta — *Partidul ne învață*, versuri de Viorel G. Cosma.
Mircea Neagu — *Urare partidului*, versuri Ioan Meițoiu.
Sergiu Sarchizov — *Mereu în fruntea noastră*, versuri Nicolae Dumbravă.
Teodor Bratu — *Elogiu*, versuri Teodor Bratu.

Muzică simfonică și de cameră

Tiberiu Olah — *Armonii IV* ; Dumitru Bughici — *Simfonie concertantă* nr. 2 ; Nicolae Brînduș — *Prolegome I* (Dănilă Prepeleac) pentru tenor și pian ; Maya Badian — Simfonietta „Anii de avînt 60" ; Costin Cazaban — Naturalia II ; Horia Șurianu — *Refractio poesis*, pentru flaut și două piane ; Nicolae Julea — *Glorie și veșnicie*, pentru bariton și 11 instrumente, pe versuri de Fr. Nietzsche ; Violeta Dinescu Lucaci — *Euraculos* pentru mezzosoprană și clarinet pe versuri de Ion Caraion și *Elogium* pentru trompetă și trombon ; Josef Hencz — *Pezzo quasi una cadenza*, pentru clarinet solo.

Materiale de orchestră intrate în biblioteca de difuzare

Wilhelm Georg Berger — *Simfonia a XIII-a „Sinfonia Solemnis"* ; Grigore Nica — *Concert pentru flaut și orchestră* ; Tudor Ciortea — *Creangaiana*, pentru orchestră de cameră ; Aurel Popa — *Odă partidului*, pentru orchestră simfonică.

Prezențe românești

Dan Ardelean, dirijor la Teatrul „Constantin Tănase" din București, a fost distins cu titlul de laureat al Festivalului internațional al cîntecului „Tokyo 1980". Melodia sa intitulată *Vreau* a fost selecționată din 1860 de lucrări din întreaga lume. Presa de specialitate apreciază calitățile lucrării ca fiind „excepționale" iar pe autor ca pe „cel mai bun orchestrator din festival."

Manifestări „George Enescu"

Miercuri 25 martie la sediul Bibliotecii franceze din București a avut loc o Seară omagială „Enescu și Franța". Raymond Arnold, Directorul Bibliotecii franceze a evocat personalitatea marelui nostru muzician, iar George Cocea, profesor la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" a relevat aspecte ale vieții și creației lui Enescu. A urmat un program cuprinzînd *Suita op. 10 pentru pian, Șapte cîntece pe versuri de Clément Marot, Sonata nr. 2 în fa minor pentru pian și vioară*. Și-au dat concursul Aurora Ienei, Emilia Petrescu, Florina Cozighian, Varujan Cozighian, Peter Grosman.

★

La Paris, în luna martie, Sala Cortot a găzduit un concert dedicat lui Enescu, în cadrul căruia Monique Haas, Marie Thérèse Chailley, Geneviève Josy și Marie Claude Theuveny au interpretat cea de a doua *Sonată pentru pian și vioară, op. 6 în fa minor, Sonata nr. 1 pentru pian op. 24, Konzertstück pentru violă și pian* și *Sonata a treia pentru pian și vioară, op. 25 „În caracter popular românesc"*.

Valori — Asemuiri
De la pastelul alecsandrian la Poema enesciană

Eugen PRICOPE

Moldova lui Bogdan Voievod și Dragoș „Descălecătorul" a fost leagăn de țară și de cultură. A avut prima Universitate, ca și primul Conservator. A dat cel mai mare poet național precum și pe cel mai mare muzician român. A tipărit prima culegere de poezii populare, lăsîndu-ne *Miorița* care, dacă nu deschide o Antologie a Poeziei Românești, în orice caz se cuvine a sta imediat după *Elegia* a X-a din *Tristele* lui Ovidiu, poetul pus la început „ca semn și simbol al romanității noastre" [1]).

Din Moldova erau cărturarii Varlaam — scriitor și traducător de obîrșie din Vrancea *Mioriței* (m. la 1657) și Dosoftei, autor al Psaltirei pre versuri tocmită (1673), așa cum țăranii zugravi „pre culori tocmeau Voronețul".

Urmau Miron Costin și Ioan Neculce, cronicari și istoriografi, autori de Letopisețe ale Țării Moldovei. Apoi, prințul erudit care a fost primul nostru istoriograf și teoretician de faimă internațională, Dimitrie Cantemir, autor al Hronicului vechimii româno-moldo-vlahilor, care a scris și *Descriptio Moldaviae.*

Poetizînd și latinizînd așa, am meritat primul mare poet național de pînă la „Luceafăr", l-am meritat, deci, pe cel care ne-a dat *Hora Unirii* și *Cîntecul gintei latine,* cel care a cîntat Moldova în *Pasteluri* sau, anume, în poezii cu titluri ca *Adio Moldovei, Dumbrava Roșie* (legenda cu versurile „Ștefan, Ștefan, Domn cel Mare / Seamăn pe lume nu are / Decît numai mîndru soare" — puse pe muzică) *Altarul Mănăstirii Putna, Visul lui Petru Rareș,* autor al ciclului *Ostașii noștri,* ce cuprinde *Peneș Curcanul.*

Alecsandri reprezintă primul mare moment politic al țării ce-și va cuceri Independența, la 1877. *Poema română,* prim opus enescian și al muzicii românești culte, nu a fost ea însăși un ecou patriotic specific al lui 1877, o primă floare componistică de simbolică semnificație pentru climatul favorabil dezvoltărilor asigurat de independența de stat ?

Lista scriitorilor ar fi mare ; aceea a pictorilor, importantă ; a muzicienilor, esențială. De căpetenie a fost aportul „plaiului lui Eminescu și Enescu".

O carte cu Români celebri are de inserat somități moldovene din toate domeniile de activitate : scriitori, artiști, pictori, muzicieni, dar și gînditori, filozofi, oameni de știință.

O carte cu Români celebri din zilele noastre nu greșește urmărind, deliberat, reprezentarea echilibrată, echitabilă, a tuturor ținuturilor patriei ; însă noi citim acum din punctul de vedere al preocupărilor noastre, exprese.

Literatura, muzica, creația profesională se înfiripă, își iau zborul de pe pămîntul de miere al patriei, sorb mereu miresmele folclorului — temei al oricărei culturi pămîntene ; însă într-o cultură națională dezvoltată, avem de-a face cu diverse straturi, maniere, tehnici, nivele estetice.

Nu va fi greu de alcătuit o listă a clasicilor literaturii române care au fost moldoveni ori „s-au naturalizat", cu întreaga lor ființă spirituală în Moldova, studiind ori lucrînd acolo, mai ales la Iași ; sau trăind în Iașii bejeniilor, atunci cînd orașul, supraaglomerat, devenise din nou Capitala și Speranța întregii țări.

Sărind acum, nu credem că este de prisos să subliniem că în epoca interbelică — și după — Iașii, Moldova, ca far de cultură și paznic de far de cultură națională, au prelungit glorii pe toate făgașurile de activitate, în literatură, arte, științe, gîndire social-politică, angajată profund, progresistă, radical primenitoare în anii de după Eliberare.

Poetul acestui „Ev aprins" trebuia să fie tot un moldovean, din Țara de Sus. Dar mai erau în Moldova : Bacovia-stihuitorul răzvrătirilor proletare —, Otilia Cazimir, Demostene Botez, Eusebiu Camilar, Păstorel Teodoreanu, Gheorghe Lesnea. Mai exista „uriașul" Sadoveanu !... „O melancolie dulce mă invadează totuși. S-a îndepărtat zburînd foarte sus o pasăre măiastră, dincolo cu mult de zona joasă a vrăbiilor", scria, în Cronica optimistului [2]), la dispariția fizică a scriitorului, George Călinescu. „Melancolie dulce", ca la Eminescu (și Enescu).

De la literatura medievală pînă la inițiatorii dadaismului (Tristan Tzara a pornit de la Moinești, de lîngă Tescani, unde a fost scris Oedip-ul enescian), la suprarealiști și „hermetici" (Virgil Gheorghiu, ca și Mihail Codreanu, sonetist de elită, reprezentant, în același timp, al unor forme inedite de lirism,

a fost şi el moldovean din nord ; ezita între muzică şi poezie, între pian şi pană-componistică, scriitoricească), de la cele mai îndepărtate „antecedente", de acum vreo trei milenii, de la urmele culturii neolitice, extrem de rafinate în simbolica ei artistică, în formele de esenţializare şi ornamentare — vasele de la Cucuteni (Iaşi), Hora de la Frumuşica — numele însuşi este o metaforă — (Neamţ) — pînă la modernism, Moldova îşi oferă mereu măsura unui geniu creativ nesecat, mereu în forme noi de manifestare.

Printr-o metaforă moldavă, poetul-filozof transilvan Lucian Blaga surprinde firea esenţială a neamului întreg.

„Pe-un picior de plai,
pe-o gură de rai".

Să numim acest spaţiu-matrice, înalt şi indefinit ondulat, şi înzestrat cu specificele accente ale unui anume sentiment al destinului : spaţiu mioritic. Acest orizont, neamintit cu cuvinte, se desprinde din linia interioară a doinei, din rezonanţele şi din proiecţiile ei în afară, dar tot aşa şi din atmosfera şi din duhul baladelor noastre. Acest orizont, indefinit ondulat, se desprinde însă, ceea ce e mult mai important, şi din sentimentul destinului, din acel sentiment care are un fel de supremaţie asupra sufletului individual, etnic sau supraetnic".[3])

Descriind cîmpia, Odobescu, în ...„pustiile Bărăganului", abia vedea... „movilele, a căror urzeală e taina trecutului şi podoaba pustietăţii".[4]) Călinescu spunea că... „proporţia între lucruri, din lipsa unei unităţi de măsură, devenea nebună". Şi : „Totul alcătuia o ruină tristă, prin materialul ei, un Pompei de lut, imposibil de a fi gîndit cu oameni într-însul, confundîndu-se cu pămîntul, părînd o rană a lui".[5]) „Bărăganul se află, cît ţine primăvara şi vara, în luptă vicleană cu omul harnic pe care nu-l iubeşte"... „Bărăganul e singuratec",,, „nimic afară de ciulini" ..."ciulini, nenumăratul norod al ciulinilor"... „Crivăţul se repede odată cu furca lui, îi spulberă în văzduh, îi face să joace o horă îndrăcită"... „Spre sfîrşitul vijeliei, vin ciulinii singuratici",[6]) scria Panait Istrate.

Sînt şi în Moldova crîmpeie dezolante pentru cei prea obişnuiţi cu prea-frumosul pămîntului lor. Dar Eminescu lăuda „întinsoarea molatecă şi strălucită sub o boltă ce pare menită a fi etern albastră"... „pare un rai pămîntesc".[7])

Seninătatea din suflet şi din Mioriţa, Albastrul de Voroneţ, din suflet şi de pe Lăcaşul-lucrare, sînt ale moldoveanului, ale ţării întregi, ale lumii ; după cum sînt melodiile, cîntecul, pus prin sunete măiestrite, în lucrarea în care... „Biruit-au gîndul", gîndul compozitoricesc, constructor.

În legătură cu un dezirabil Dicţionar internaţional UNESCO, C. Noica spunea că ar fi fost acceptate şi trei cuvinte româneşti : dor, doină, colindă. „Termenii aceştia, admirabili fireşte (iar cel puţin „dor" purtînd în el înţelesuri adînci), rămîn totuşi pe linia sentimentului numai, şi a pitorescului, păstorescului, folclorului, a culturii moştenite ; rămîn pe linia Ansamblului „Ciocîrlia" şi a Muzeului satului. Cine nu se mîndreşte cu aceste înfăptuiri ? Dar toată problema noastră este : cum să *nu* rămînem la ele, cu ele cu tot".[8])

Eminescu nu a rămas la ele ; nici Alecsandri nu se mulţumea cu ele, Nici Enescu nu a rămas la... pitoresc, păstoresc, folclor, la cultura moştenită, la taraful sătesc şi necum la lăutărismul orăşenesc de ocazie, nu rareori deformant (astăzi „populant"). Este adevărat că Grigoraş Dinicu i-a cîntat la ureche lui Enescu. La cîţi nu au cîntat la ureche lăutarii admirabili, pe la vreun restaurant, pe la vreo onomastică, ori aniversare. Au făcut „Enești" ? — Iertată să ne fie forma, ştiind că Enescu este, zicem cum spunea Călinescu despre Eminescu, „Nepereche".

Ca despre Eminescu : Enescu — cultură şi creaţie (o parafrazăm pe Zoe Dumitrescu-Buşulenga), aşa se cuvine a scrie despre Compozitor. „Enescu al motivelor" ar însemna nici pe departe rămînerea la depistarea unor formule ritmice sau întorsături melodice din zicerea muzicală comună ; iar motivul melancoliei nu înseamnă romanţiozitate.

Lăudînd cu emoţie în glas, cînd vorbea la Radio Paris, opera folclorică a lui Constantin Brăiloiu, care (ca şi Bartók) a înregistrat nestemate de artă la „simpli ţărani Români", Enescu preciza : „Nu există, esenţialmente, nici o trăsătură comună între arta compozită a Ţiganilor şi muzica populară românească, rafinată pînă la extrem şi de o bogăţie incredibilă".[9]) Faţă de cei care cîntau „tangouri la modă", „truvaiurile" altora nu erau ignorate, mai cu seamă că unii făcuseră studii serioase, devenind apoi interpreţi de clasă mare... „respectînd arta şi tradiţiile" — cum spunea Enescu.

Pentru Enescu, asemenea pentru Eminescu, folclorul autentic însemna elevată cultură naţională în formele cele mai şlefuite. „Nu pierd niciodată ocazia de-a lua parte la petrecerile populare" ...„simt că sînt o parte a totalităţii" ..."Orice serbare a poporului mi se pare o sărbătoare a sufletului, o rugăciune cucernică. Într-un asemenea moment pare că deschid un mare Plutarh" ..."citesc biografiile unor oameni fără nume",[10]) scria cu admiraţie cucernică, Eminescu.

Alecsandri-Eminescu-Enescu, iată o situare a muzicii la nivelul estetic al celor mai înalţi parametri din cultura şi arta Moldovei şi a întregii ţări. Cunoaşterea relaţiei se cuvine a fi amănunţită, în primul rînd pe terenul valorificării folclorului.

Dacă Alecsandri, din admiraţie pentru geniul anonim, a scris în prefaţa la Balade celebra propoziţiune : „Românul e născut poet", autorul vestitelor Rapsodii române a spus, în fel şi

chip, același lucru: „Țăranul român poartă muzica în el însuși" (1928); și „Să obții maxim-ul de efect asupra sufletelor ascultătorilor cu minim-ul de încordare din partea lor. Aci rezidă misterul frumuseții și universalității muzicii populare" (1916). „Salut cu bucurie tendința ce se afirmă, de apropiere de muzica pământului românesc, tendința de a se impregna de parfumul subtil și prețios, ce degajă această muzică, care pare să fie emanația sonoră a frumoasei noastre țări nostalgice" (1924).[11])

Nostalgia este un alt nume al dorului. Iar Enescu a fost întotdeauna „muncit" de o melancolie, de un dor, fiindcă a văzut lumina zilei într-o țară de vis și de dor, în vecinătatea Poetului care, întotdeauna... mai are-un singur dor.

Amintim mereu, simplificînd comod, facil, Rapsodiile. Nu ar trebui lăsate la o parte, printre altele, simfoniile și Oedip, cu atît mai mult cu cît și comentatorii străini au sesizat amprentele lor românești: „Datorați țării sîngele și sufletul. În simfoniile Dv. respiră efluvii moldave, chiar atunci cînd nu ați dorit-o anume, iar Oedipul, sub acoperămîntul sumbrei istorii grecești, adăpostește dansurile ciobanilor".[12])

Și sonatele se omit adesea, în afară de cea în caracter românesc, numită. Cu toate că locul unei sonate pentru pian, pe de-a întregul și deliberat românească, a rămas gol, iar Sonata op. 24 nr. 3 avea să fie terminată după 10 ani, în 1935, cele două sonate cunoscute, ca și alte pagini desăvîrșite de-a lungul întregii vieți creatoare enesciene, dovedesc înalte virtuți de preluare și prelucrare creatoare a folclorului, de originală transfigurare componistică a acestuia, în formele consacrate ale culturii muzicale, vocația unui strălucit spirit de sinteză, *pretutindeni prezent la compozitorul* (și interpretul) Enescu. Aceste virtuți se relevă în Suita I orchestrală, magistral, evident! și chiar în a II-a (cel puțin în melodica Ariei, în heptametru), în Octet și Dixtuor, ca și — ca să mai numim încă o sonată — în ultima parte, „Final à la roumaine", a celei de a doua sonate pentru violoncel, op. 26, realizată în 1935, anul cînd Enescu termină, după doi ani de muncă, Sonata pentru pian cu nr. 3 (op. 24).

Convenind că op. 24 nr. 1 ar fi „Sonată enesciană", op. 23 nr. 3, scrisă între 1933—1935, ne trimite, literaturizant asociind la ...Veselul Alecsandri. Și dacă, în virtutea unei teorii muzicologice de la noi, (George Breazul) a atracțiilor „abstract-universaliste", am fi tentați de un reflex al invocării lumii preclasice (Domenico Scarlatti), sîntem imediat „chemați acasă" — la caracterul național — la „caracteristicul românesc", de muzica lui Enescu, în același timp al nostru de acum și al lumii muzicale dintotdeauna.

Ne întoarcem la Alecsandri, numele invocat și prin Sonata op. 24 nr. 3, de Enescu.

Poema română a fost asemănată cu Pastelurile (Enescu a scris și o Pastorală-Fantezie, cîntată de cîteva ori la rînd în concertele bucureștene de pe la 1900); iar tînărul muzician părea — cum ar fi zis Alecsandri — subțirel ca tras printr-un inel.

Din prima perioadă de creație a compozitorului, după cele două rapsodii, datează (1905) o Doină, pentru voce, violă și violoncel, pe versuri de „Bardul de la Mircești". Nu sînt „Doină, doină, cîntec dulce, / cînd te-aud, nu m-aș mai duce", cum s-ar putea crede, ci „Unde-aud cucul cîntînd". Oricum, dor, dor de plai și de țară.

Să fi fost tînărul Enescu foarte bine inițiat de acasă în poezia națională? Nu știm. Știm însă că putea s-o audă în Salonul Elenei Bibescu, la Paris, în care veneau, pe lîngă cele mai reputate figuri ale culturii și artelor frumoase, Ana de Noailles, Ion Ghica.

Doina lui Enescu (bineînțeles că evocînd trăsături folclorice) începe cu o introducere de violoncel, surdinat. În măsura a treia viola, în pizz., imită cucul; onomatopee pe re-si bemol. Este aici mai ales atmosferă, efect pastoral-romantic, ca în Poema română, ca în *Rapsodia a II-a*, Suita sătească; (ne amintim și de acel sugestiv cluster orchestral). Ca în „Bărăganul", din Pastelurile lui Alecsandri: „Pustietatea goală sub arșiță de soare / ...lungi șiruri de cocoare".

La Berlioz din partea lentă, dialogată, a Simfoniei fantastice, la Wagner din Tristan și Isolda, la Dante și la Odobescu au fost raportate paginile și momentele de excepțională imagistică eenesciană. Criticul moldovean Emanoil Ciomac, „traducătorul" multor pagini enesciene — și al libretului operei Oedip — îl amintește pe Alecsandri.

Compozitorul nu s-a lăsat copleșit de reprezentările pastorale dezolante; peisajul sterp îi fusese și îi rămînea străin.

Eminescu nu pronunțase în vers „Bărăgan", ca nume al unui șes întins, cu caractere de stepă, cu vegetație stranie; iar la Alecsandri Bărăganul constituie o excepție. „Bărăganul de la Dropii" era ceva de departe și pentru Sadoveanu.

Inimii lui Enescu, în pofida faptului că în Impresii din copilărie găsim episoade halucinante, îi rămîne dragă Moldova cu plaiul ei armonios, cu unduirile „melodice" dulci, îmbietoare, ale dealurilor și văilor ei.

Enescu povestește că atunci cînd avea 25 de ani și voia neapărat să scrie ceva pentru teatru muzical, încurajat de succesul („micul succes", zicea, modest) Poemei române, diverși „specialiști" îi propuneau să abordeze „vechile legende române" — balade.

Cercetătorii amintesc, în această ordine de idei, Miorița și Meșterul Manole. Muzicianul declara (1936): „Mă frămîntă însă, de multă vreme, cum să soluționez nodul dramatic al acestei capodopere, anume zidirea Anei în

mănăstire. Scena aceasta prezintă dificultăţi imense pentru a fi înfăţişată publicului. Pînă ce nu voi găsi o soluţie pentru încheganea acestui conflict nu voi putea scrie nici un rînd pe partitură".[13])

Nu a apărut nici Miorița nici Meşterul Manole.

Încă o legătură Alecsandri-Enescu avea să devină, totuşi, pecetluire, în toamna lui 1946, cînd muzicianul, chemat să cînte şi să ne reprezinte departe — pentru a cîta oară ! — peste mări şi ţări, privind Bărăganul, din trenul ce-l ducea la Constanţa, spre îmbarcare, doinea Moldova, recitînd din Alecsandri (cf. Romeo Drăghici). Era fiorul despărţirii, teama că nu se va mai putea întoarce, presentimentul morţii printre străini. Transcriem din versurile Poetului moldovean, versuri testamentare pentru Muzicianul moldovean :

ADIO MOLDOVEI
Scumpă ţară şi frumoasă,
O, Moldovă, ţara mea !
Cine pleacă şi te lasă,
E pătruns de jale grea.

Seninătatea, demnitatea, blîndeţea, bunătatea, duioşia, darul de a se încînta şi desfăta în faţa miracolelor vieţii, mlădierea limbii — „Văd poeţi ce-au scris o limbă, ca un fagure de miere" (Eminescu) — stau adesea alături de durere ; ...„dureroasă dulceaţă", sau : „o dulceaţă amărîtă de îndoieli", avea să împreuneze Eminescu.

„Muzica mea este sumbră, e tragică şi tristă", declara, pe de altă parte, George Enescu unui interlocutor american de la Radio Pittsburg. Aceste trăsături domină, firește, Oedip-ul, „opera vieţii" lui Enescu ; le regăsim în Preludiul la unison şi Vox Maris, în pagini ale Poemei, primul opus, şi pînă la ultimul opus : Simfonia de cameră. „Această muzică este foarte veselă", spunea Enescu despre Rapsodia I. Dar tot pe teme populare, următoarea lucrare de acelaşi gen, de acelaşi Enescu, este... sumbră, tragică şi tristă, cel puţin de-a lungul unor pagini în şir.

„Acel rege-al poeziei, vecinic tînăr şi ferice" (Eminescu), autor al primei culegeri de poezii populare, nu a publicat Doine şi Lăcrămioare ? Ca o lacrimă de doină, cîntecul elegiac tipic pentru lirica noastră, se încheie, la flaut-„fluier" Rapsodia a II-a de Enescu, în care auzim, la început, „Plînge şi suspină", din „Mama lui Ştefan cel Mare".

Au fizionomia lor spirituală moldovenii, însă ea se identifică cel puţin cu o trăsătură caracteristică a tuturor românilor. Alţii, din alt nord, maramureşenii, o afirmă într-o anume mîndrie, demnitate imperială a ţăranului, căruia acolo îi place să spună că este urmaş al „Dacilor liberi", al acelei populaţii care, nevrînd a îndura cucerirea romană, s-a retras spre cele mai îndepărtate cetăţi naturale din nord, unde şi-a adăpostit fiinţa etnică, aşteptînd timpuri mai bune spre a ieşi la lumină.

„Spună lumii large steaguri tricolore,
Spună ce-i poporul mare românesc,
Cînd s-aprinde sacru candida-i vîltoare,
Dulce Românie, asta ţi-o doresc"
(Eminescu)

Precum Poetul — în esenţele operei sale, ca şi prin peregrinările la fraţi, de-a lungul şi de-a latul ţinuturilor româneşti, de asemenea peste hotare, unde a afirmat apartenenţa, conştiinţa naţională, apărînd-o, preamărind-o — Enescu a răspuns de foarte timpuriu, în cîmpul specific al poeticii sunetelor, unei misiuni istorice unificatoare a spiritualităţii româneşti, una şi nedespărţită ! de la geneză, contribuind hotărîtor la deplina unire a simţirii noastre. Ca şi Eminescu în oraşele transilvane ori la Viena, ca şi altădată, demult, domnitorul erudit Cantemir, în Rusia ori la Constantinopole („El a trăit pe cînd nimeni nu bănuia că pe aceste pămînturi se va naşte Mihai Eminescu şi totuşi nu s-a ruşinat să fie român" — Geo Bogza [14]), lui Enescu, în capitala habsburgă, sau la Paris, unde a studiat, nu i-a fost ruşine că-i român. Dimpotrivă, a arătat lumii pecetea ţării. Poema op. 1, inaugural, nu era numai o conturare pitorească, idilică, a satului unde văzuse lumina zilei muzicianul ; nici o Descriptio Moldaviae, numai. Fusese menită a fi mai mult, un fel de Descriptio Patriae, un poem al ţării întregi.

Enescu năzuia nu numai că „povestească" profesorilor, colegilor, ascultătorilor de muzică, cîte ceva despre meleagurile lui şi viaţa celor de un neam cu el ; dorea mai mult decît peisaj „exotic", pitoresc ; ţintea o viziune poematică amplă, mai mult decît crîmpeie de „concert în luncă", — dacă s-ar fi putut, mai mult decît „pastel" al unui condei atras de viziuni mereu luminoase. „Şi-acel rege-al poeziei, vecinic tînăr şi ferice", cum îl evoca Eminescu pe „Veselul Alecsandri", nu publicase şi Miorița ? — străvechea baladă a transpunerii omului acestor locuri în permanenţa, în veşnicia firii ?

De la peisajul natal, prin folclor, spre o viziune solară a patriei, aceasta ar fi traiectoria Poemei. „La trecutu-ţi mare, mare viitor", este urarea pe care, ca şi Eminescu la vîrsta de 17 ani, cînd scrie Poezia, Enescu, la vîrsta de 17 ani, cînd vede gata şi aude Poema (fericită coincidenţă pentru noi), pare a o face pentru ţară, pentru toţi.

Dacă Eminescu are ca înaintaşi, cărora le aduce ofrandă, pe Văcăreşti, Eliade, Bolliac, Cârlova, Alexandrescu, Bolintineanu, Mureşan, Negruzzi, Alecsandri, lui Enescu nu-i vom afla antecesori de asemenea prestigioase

rezonanțe pentru cultura românească. Cu toată strădania meritorie a unora, din trecut ori în viață, prin cercurile de amatori, prin case și „saloane", sau în pavilioanele unde cînta fanfara, predominau însăilările în potpuriuri și suite, romanțele sentimentale, valsurile briante la modă. Compusese el însuși valsuri „după tipic" și altele ; dar ce departe erau, toate, de ceea ce cînta și cunoștea, acasă fiind încă, în satul moldav, din Beethoven, de pildă.

Student fiind la Conservatorul din Paris, Enescu suferise un mic accident la un deget, accident ce-l va scoate din cruntul regim de exerciții pe vioară. Bună șansă pentru partitura Poemei, începută ; și pentru muzica românească. Și, pentru Poema terminată apoi, bună șansă că o româncă stimată, binecunoscută, Elena Bibescu, îl sprijină și îndrumă pe tînărul compozitor compatriot.

Prin Elena Bibescu prezintă compozitorul nostru, celebrului dirijor Edouard Colonne, partitura Poemei, lucrare care va fi programată în primă audiție în 6 februarie 1898.

Elogiile cercurilor de specialitate pariziene, ale criticii muzicale, ajung repede acasă și, la 1 martie 1898, Orchestra din București, în cel de al 120-lea concert al ei, oferea ea însăși Poema, specificînd pe afiș : „Cu concursul Domnului George Enescu", Wachmann, spre cinstire, oferindu-i bagheta.

E lesne de închipuit ce succes avea să repurteze la București prima compoziție românească înscrisă în concertele noastre simfonice, chiar sub conducerea autorului, care se înfățișa și în postura de dirijor, pentru prima oară în viața lui.

A trebuit ca Poema să fie reluată în următoarele concerte (8, 15 martie), sub aceeași conducere. (La 15 martie 1898, Enescu apărea și ca violonist, cu Concertul de Bruch). După un an revine la Ateneu. În 19 martie 1900, programul simfonicului cuprindea, în încheiere, Poema. Peste o săptămînă, Enescu-compozitorul prelua din nou bagheta pentru a dirija o altă primă audiție : Fantezia pentru pian (cu Th. Fuchs). La 2.IV.1900 muzicianul interpreta la vioară Romanța în Sol Major de Beethoven, Rondo capriccioso de Saint-Saëns și apoi trebuia să dirijeze o compoziție proprie : Fantezie Pastorală, pe care o amintisem în legătură cu Alecsandri. La sfîrșitul anului 1902, a mai apărut ca dirijor al Poemei române, într-un spectacol dat la Teatrul Național, pentru Liga culturală.

Poema s-a impus în repertoriu, rezistînd chiar după apariția Rapsodiilor, Simfoniei I, a Suitei cu Preludiu la unison și celelate, de prim ordin artistic ; a rezistat prin calitățile artistice și semnificațiile ei majore.

Autorul a punctat partitura cu cîteva indicații programatice. La început, tihna unei seri, un ajun de sărbătoare, cîntece monahale (cor mut) ; apoi noapte, privighetoare, doinire din fluier ; pe urmă se iscă furtuna și se destramă totul ; iarăși, o dimineață limpede. Începe jocul ; dans, horă mare, frînturi de doină, legănări și suprapuneri melodice ingenioase, prelucrări, dezvoltări pe temeiul motivului de obîrșie populară, iscusite orchestrări — iată în cîteva cuvinte firul și coloratia muzicii, culminînd într-un final, Presto, (nr. 41) „Exclusiv compus pe teme naționale Românești" (menționează George Enescu în acest loc).

De la Poemă și Rapsodii, la Uvertura de concert pe teme populare românești și Simfonia de cameră, pentru 12 instrumente soliste, op. 33, ultimul (1954), Enescu a străbătut o evoluție stilistică rar întîlnită la alții. A inaugurat o Școală muzicală națională căreia i-a deschis larg orizonturile spre modernitate, aducînd în „concertul națiunilor" o voce distinctă, românească, demnă de stima și recunoașterea tuturora.

„Era o evocare foarte îndepărtată... Astăzi, încă, mai regăsesc în ea aroma peisajelor patriei mele"...

așa scria George Enescu. Sub citatul muzical autograf, de trei măsuri, găsim : Poème Roumain (1898) — Georges Enesco, 1946"

[1]) Zoe Dumitrescu-Bușulenga : „Antologia Poeziei Românești", Ed. Didactică și Pedagogică, 1947.

[2, 3]) Lucian Blaga : „Trilogia culturii" (Spațiul mioritic), ELU, 1969.

[4, 5, 6, 7])Gh. Macarie : „Geografie literară", Ed. Albatros, 1980.

[8]) Constantin Noica : „Creație și frumos în rostirea literară", Ed. Eminescu, 1973.

[9]) Bernard Gavoty : „Les souvenirs de Georges Enesco", Flammarion, Paris, 1955.

[10]) Mihai Eminescu despre cultură și artă. Junimea, 1970.

[11, 13]) George Enescu, Ed. muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R., 1964.

[12]) M. Vessereau : „Roumanie, terre de dor". Les Presses Universitaires de France, Paris.

[14]) Geo Bogza : „Paznic de far", Ed. Minerva, 1947.

Octavian Goga și George Enescu

Au văzut lumina zilei în același an, 1881, primul în pragul unei instabile primăveri iar cel de-al doilea în anotimpul așezat al roadelor coapte, al belșugului și rodniciei.

Vor constata mai tîrziu că aveau amîndoi aceeași chemare : să slujească, din toată ființa lor, cultura românească, să reprezinte, în opere de adîncă vibrație, pămîntul natal românesc și mai ales poporul din sînul căruia s-au ivit, ca doi aștri ce vor contribui la înscrierea spiritualității românești în universalitate, fiecare prin limbajul lui specific, feciorul Rășinarilor prin cadențe verbale de o notă ce a făcut pe mulți să-l considere un demn continuator al tradiției eminesciene iar fiul Livenilor în melodii și armonii încărcate de profundă simțire românească. Enescu era scutit, însă, de ceea ce Goga însuși numea în *Fragmente autobiografice* „încercări tinerești, răsărite pe urma vegetației eminesciene".

Amîndoi au crescut în admirația pentru creația populară sătească, mai ales pentru doina românească, al cărei tonus va domina întreaga lor creație, mai răscolitoare și mai răzvrătită la primul și mai potolită și mai molcomă la cel de-al doilea. Nu va scrie oare Goga versuri închinate doinei, ce-și pot extinde valabilitatea și pentru creația enesciană : „Mi-ai picurat un strop în suflet / Din taina vremii de demult, / Și plînsul veacurilor duse / Mă înfioară cînd te-ascult..." ?

Sentimentul dorului, cu acentele sale indefinibile, îmbibă întreaga lor creație, confirmînd în mod strălucit viitoarele idei referitoare la „spațiul mioritic". Nu declarase Enescu, în 1916, unui redactor al revistei *Rampa nouă ilustrată* : „Și-n doina noastră se răsfrînge ca-ntr-o piatră scumpă un mozaic de raze, toate motivele orientale și încă «ceva» pe care nu-l poți înțelege, dar care dă nuanța specifică melodiei noastre populare..." ? Din acest punct de vedere sîntem îndreptățiți să extindem și la poezia bardului transilvan cufundarea în zonele inabordabile ale sufletului românesc și la creația lui Enescu ceea ce Ovidiu Cotruș numea „permanența spiritului românesc".

Figura lăutarului lui Goga, „cîntăreț din patru strune", „meșter a nouă sate" care determină „roua pleoapelor noastre" este evocată și în opusurile enesciene, mai bine zis este implicată în lucrări ca *Poema română*, *Rapsodia I*, *Suita nr. 3 pentru orchestră*, *„Sătească"*, *Sonata nr. 3 „în caracter popular românesc"* sau în primul tablou al *Suitei pentru vioară și pian „Impresii din copilărie"*.

Considerațiile lui George Enescu despre muzica populară românească, risipite în diferite materiale publicate în țară și în străinătate, sînt, parcă, un răspuns la dorința lui Octavian Goga de a realiza o monografie lirică a satului românesc cu universul său ancestral.

Despărțirea foarte timpurie a amîndurora de universul natal (Goga studiază la Sibiu, Budapesta și Berlin iar Enescu la Viena și Paris) va adăuga creației lor un plus de duioșie.

„Ce-o fi făcînd acum, o, mama / Acolo-n satul din Ardeal ?" — se întreba feciorul plecat din Rășinari. Și cîte echivalente gînduri nu se găsesc în bogata corespondență a fiului Eneștilor cu mama sa ?

A fost nevoie de *Cîntecele* lui Goga, de *Lăutarul*, *A murit*, *La groapa lui Laie* pentru a explica contactul copilului minune din Liveni cu cîntecul popular țărănesc și lăutăresc prin Neculai Chioru și mai ales cu etosul românesc : „Dezgroapă, moșnege, cu mîinile-n tremur / Comoara ta veche de jale, / Tu porți ferecate durerile noastre / În vaierul strunelor tale, / În ele'mpletit-au strămbunii cucernici / Credința visării deșarte, / Și-n graiul lor plînge și n-are repaos / Amarul nădejdilor moarte..." Iată și răspunsul lui Enescu, dat în 1931, în *La revue musicale* : „Născută din suferințele poporului român prigonit de năvălitori, muzica sa este dureroasă și nobilă, chiar în ritmurile săltărețe ale dansurilor. Așa cum e, această muzică este una din comorile cu care se poate mîndri România". Să precizăm că din repertoriul lăutarilor și al cîntăreților populari își va extrage Enescu multe din temele viitoarelor sale lucrări, îndemnînd și pe alți compozitori români să urmeze acest drum.

Dacă la Goga specificul național este funcțional legat de concretețea spațiului transilvan, de Olt, de Mureș, de tustrele Crișuri, de Someș, și, în ultimă instanță, de Ardealul „pătimirii noastre", înrobit și clocotind de dorința libertății, toate acestea ca pretexte de evocare simbolică a istoriei poporului român, la Enescu acesta are un caracter mult mai general dar la fel de dens și concentrat. Și-n cazul lui Enescu se poate verifica exprimarea lui Goga din aceleași *Fragmente autobiografice* : „Am cîntat simțirea mea cu atît mai veridic, cu cît eram mai departe de țară, fiindcă o duceam în sîngele meu". Iată și replica enesciană : „Pămîntul natal, cu tot ce e pe el, îl purtăm toată viața în noi — și e prezent în cîntec, în poemă, în piatra sculptată, în pînza pictată ca și în faptă. Fără el am fi sarbezi".

Legătura cu istoria, cu pămîntul natal nu este generată nici la unul nici la celălalt de ceea ce Ion Dodu Bălan numește „conștiința de cărturar sau din simpatie de artist, ci din iubirea trainică și veșnică pentru părinții de acasă, pentru frații de jos, pentru vecinii bine cunoscuți..." De aici profunzimea și trăinicia acestei legături, devenită adevărată coloană

vertebrală a creației lor, în care accentele de exuberanță nu se lasă descifrate cu ușurință decît în *Rapsodia I* sau în versuri ca acestea : „Da, negreșit, am și senine clipe, / Eu, cîntărețul palidei dureri / Și, prietine, și eu aș vrea să-mi ceri / Din rostul lor un cînt să se-nfiripe..."

Un puternic simț al tradiției, înțeleasă în cea mai complexă formă, ce se extinde într-un trecut indefinibil, caracterizează atît poezia lui Goga cît și muzica lui Enescu.

Miturile și istoria românească i-au atras cu forțe magnetice. S-au întîlnit amîndoi în fața figurii mărețe a lui Ștefan cel Mare și a bogatelor semnificații ale legendei *Meșterul Manole*, „cea mai frumoasă și mai simbolică a literaturii noastre populare" — cum o considera Enescu. Legenda atrăsese și pe Iorga, Adrian Maniu, Victor Eftimiu, Lucian Blaga dar și pe muzicienii Iacob Mureșianu și Alfonso Castaldi. Se vor considera ambii mari pedagogi ai neamului, militînd pentru ridicarea prin cultură a poporului dar și pentru afirmarea spiritualității românești și înscrierea specificului național în universalitate.

Atunci cînd timpul a cerut-o, amîndoi au înfruntat cu bărbăție riscuri supreme pentru a deveni ambasadorii țării lor. Vom aminti doar prezența lui Enescu la Leningrad și Moscova în anul revoluției din 1917 și drumul sinuos al lui Goga spre centrele europene unde trebuia să susțină cauza românească în tulburările anului 1918.

Artistul, în concepția declarată a lui Goga, trebuie să fie „un om care filtrează durerile poporului prin sufletul lui și se transformă într-o trîmbiță de alarmă". Oare ce este cea de-a III-a simfonie enesciană ? Nu o experiență a poporului român încercat de grozăviile primului război mondial, filtrată prin cea mai autorizată conștiință a timpului ? „Scriitorul trebuie să fie un luptător" — declară autorul volumelor *Cîntece fără țară* și *Ne cheamă pămîntul*, în 1938, iar autorul monumentalei opere *Oedip* considera încă în 1924 că „artiștii lumii sînt niște apostoli ai păcii".

Creația artistică nu trebuie „să fie o frumoasă jucărie, ci trebuie să robească inimi, să înfierbînte, să sfarme și să aducă o pietricică pentru clădirea unei lumi, care va fi nouă în interpretarea datoriilor omenești" — aprecia Goga în 1907 și muzicianul pare a-l completa în 1930 ; „Menirea sfîntă a muzicii este să stingă urile, să potolească patimile și s-apropie inimile într-o caldă-nfrățire, așa precum a-nțeles-o măreața antichitate, creînd mitul lui Orfeu".

Și preferințele lor muzicale erau învecinate: Bach pentru muzician și Händel pentru poet. Nu încercase oare poetul ardelean să tălmăcească în cuvinte inefabilul oratoriului *Messias* de Händel ?

Ceea ce i-a deosebit radical a fost absența semnificațiilor contradictorii dintre activitatea creatoare și cea practică la Enescu, olimpianul muzician rămînînd pînă în ultima zi a vieții o figură luminoasă, neumbrită nici chiar de propria-i vîrstă.

Pot fi luate în discuție liniile paralele ale afirmării celor doi străluciți reprezentanți ai spiritualității românești, cu o recunoscută întîietate a muzicianului ce debuta în țară după succese de mare răsunet în străinătate. Însuși Gheorghe Țițeica, secretar al Academiei Române, în *Răspunsul la Discursul de recepție rostit de George Enescu*, la intrarea sa ca membru al „templului cugetării și înțelepciunei românești", fixa apariția *Poemei române*, ca primă lucrare reprezentativă a muzicii românești, între apogeul lui George Coșbuc și afirmarea lui Octavian Goga. În ciuda acestei priorități, Academia Română va recunoaște mai întîi meritele poetului și apoi pe cele ale muzicianului, primul trecînd pragul înaltei instituții românești la 29 mai 1913 ca membru corespondent și la 14 iunie 1919 ca membru definitiv iar compozitorul, violonistul, dirijorul și pianistul de renume mondial — la 26 mai 1916 în calitate de corespondent și definitiv abia în 1932, la 25 mai, genialul muzician avînd de înfruntat prejudecățile și antecedentele retrograde față de activitatea artistică.

În această supremă recunoaștere a rodnicei activități a artistului poetul ardelean va avea un rol demn de reținut.

Între primele momente de apropiere dintre cei doi ctitori de cultură românească trebuie menționată întîlnirea din Iașul anului 1917. La 14 ianuarie sunetele viorii lui Enescu se împletesc cu cadențele poeziei lui Goga, *Oltul*, în care licărește răzbunarea „feciorilor mîndrei Cosînzene : „Drumeț, bătut de gînduri multe, / Ne lași atît de greu pe noi, / Îmbrățișîndu-ne cîmpia, / Te uiți adesea, înapoi. / Așa domol te poartă firea, / Căci duce unda-ți gînditoare : / Durerea unui neam ce-așteaptă / De mult o dreaptă sărbătoare..."

Răspunsul muzical al chemării poeziei lui Goga nu putea fi altul decît un buchet de doine românești cîntate de Elena Locusteanu-Bonciu, acompaniată la pian de genialul artist-cetățean, doine în care dorul, jalea, răzvrătirea haiducească și dorința de libertate națională și socială ilustrează planul poeziei, născută în 1904. În același an, 1904, Enescu se întîlnea cu Goga în paginile albumului omagial dedicat sărbătoririi a patru decenii de la fondarea revistei lui Iosif Vulcan, *Familia*. Poeziilor autorului *Cîntecelor fără țară* li se alătură *Odă lui Iosif Vulcan* și ca o consecință a ceea ce Romeo Ghircoiașiu numește relațiile lui George Enescu cu cultura românilor din Ardeal.

Amîndoi, tineri încă și animați de cele mai sincere sentimente patriotice, se înrolează pe

front, Enescu în calitate de sanitar iar Goga — combatant în regimentul 80 infanterie. Fratele poetului, romancierul Eugen Goga, dispărut prematur a fost martor al emoționantei întîlniri dintre Mihail Jora, grav rănit și Enescu. Prietenia cu Eugen Goga va contribui la cimentarea relațiilor directe dintre organizatorul celei mai emoționante stagiuni simfonice din întreaga viață artistică a patriei noastre și conducătorul ziarului *România,* destinat soldaților de pe front. Într-un adevărat consens cei doi reprezentanți ai culturii românești, George Enescu și Octavian Goga, își pun arcușul, respectiv condeiul, în slujba celei mai nobile misiuni : îmbărbătarea luptătorilor și susținerea moralului populației românești ce traversează una din cele mai grele ierni ale istoriei noastre, cu molime, foamete, mizerie dar în care mocnește epopeea Mărășeștiului. Relațiile muzicianului se intensifică după ce poetul ocupă fotoliul Ministerului Instrucțiunii și Cultelor (5 decembrie 1919— 14 martie 1920) și apoi cel creat special pentru el, Ministerul Cultelor și Artelor. Dintr-o scrisoare a ilustrului muzician către constructorul de viori Dimitrie Știrbulescu, din anul 1920, se poate deduce aprecierea de care se bucura în fața ministrului Goga, pe care-l vizitase.

Biblioteca Academiei deține originalul scrisorii lui George Enescu către ministrul artelor, Goga, prin care cerea eliberarea unui „certificat constatînd că șederea mea în străinătate a avut și are ca scop propagarea muzicii noastre în afară de țară, că sînt numit actualmente ca prim șef de orchestră la Opera Română din București, că concediile care le voi cere de la acest post vor fi exclusiv întrebuințate la sus-numita propagandă în străinătate, la turneuri de concerte și, lucru și mai important, la compoziție muzicală care necesită timp mult și concentrare mare..."

La 23 octombrie 1921 își exprima mulțumirea față de același ministru Goga pentru a fi fost promotorul acordării unei distincții cît și pentru că a asistat „în loja amicilor noștri la execuția uneia din primele mele lucrări", găsind că asemenea gesturi erau destul de rare în acele vremi — cum ne arată o scrisoare în limba franceză păstrată în același fond al Bibliotecii Academiei. Este foarte probabil ca lucrarea la a cărei prezentare, într-un cerc restrîns de prieteni, asista și Goga, să fi fost *Oedip* (la care lucrase intens la Tescani în timpul verii), și anume fragmentele terminate pînă în toamna anului 1921. Prieteniei și aprecierii reciproce dintre ministrul artelor și cel ce era numit adesea „ministrul muzicii" datorează Societatea Compozitorilor Români atenuarea unui aparent conflict cu Ministerul Educației Naționale și Artelor, condus de Goga, conflict determinat de ceea ce Enescu numește într-o scrisoare către poet, „deosebirile de păreri dintre Direcția Artelor și Societate în ce privește principiul internațional al drepturilor de autor". Explicațiile din scrisoarea enesciană l-au convins pe Goga să acorde sprijinul Direcției Artelor pentru tînăra societate „condusă de artiști absolut desinteresați care au reușit prin munca lor să servească țării, tipărind compoziții românești, dînd concerte de musică rom. în România și-n străinătate, ajutînd statul în acțiunea sa de propagandă și mai ales organizînd cea mai bogată culegere de musică populară existentă, culegere care face cinste României..." Ultimul argument nu este întîmplător amintit, Enescu cunoscînd prețuirea fără rezerve arătată de poetul „pătimirii noastre" pentru creația populară.

Legăturile sufletești dintre cei doi străluciți reprezentanți ai Euterpei vor atinge apogeul în 1932, anul intrării lui George Enescu în Academia Română. Cu un an în urmă amîndoi fuseseră sărbătoriți cu ocazia împlinirii vîrstei de 50 de ani.

Octavian Goga care avea toate șansele să devină președintele Academiei se va servi de împrejurare pentru a susține alegerea lui George Enescu în locul lui Iacob Negruzzi, înfruntînd rezistența celor care nu acceptau intrarea artei în înaltul forum.

La 4 iunie 1932, din Paris, genialul artist, aflat într-un turneu european, îi scria lui Goga : „Scumpe Domnule Goga, Am auzit că D-ta ești acéla căruia de fapt îi datoresc numirea mea la Academie. Cum să-ți spun aici toată recunoștința mea ? Renunț, nefiind meșter al cuvintelor. O caldă strîngere de mînă, trimisă platonic prin spațiu, însă încărcată cu multe vibrațiuni sufletești... Să trăiești mulți ani pentru cinstea țării..." Faptul că tot lui Goga îi cerea ajutorul pentru procurarea documentației referitoare la predecesorul său, ne confirmă trăinicia relațiilor dintre ei, deosebit de strînse și deschise.

Din păcate, se pare că în anii următori drumurile lor s-au despărțit, Goga avîntîndu-se în vîltoarea vieții politice a timpului din care nu va mai putea găsi o ieșire iar Enescu păstrîndu-și direcția pacifistă a apostolatului său artistic. Ca o adevărată sentință împotriva prietenului său sună și considerațiile din anul 1936 : „Cîrmuitorii care exaltă, astăzi, naționalismul, se află în vîrful scrînciobului. Scrînciobul, ca la Moși, nu stă însă locului. Pornește la vale, brusc. Așa vor cădea și dictatorii de azi ! În locul lor se vor instaura, desigur, conducătorii cari au crescut în cultul democrației."

Vasile VASILE

Mărturii despre George Enescu, profesorul

În exegeza enesciană, latura pedagogică a activității marelui muzician ocupă, din păcate, un spațiu destul de restrîns. Există, desigur, numeroase mărturii despre felul în care concepea George Enescu munca profesorului cu elevul, dar aceste mărturii sînt, mai degrabă, amintiri de discipoli, care au simțit nevoia să transmită prin scris experiențe de trăire intensă în contact cu marea muzică, descoperită prin intermediul unei călăuze de geniu.

Mai există de asemenea însemnări ale unor maeștri care s-au dedicat în principal activității pedagogice și care, cu finețe și ascuțit spirit de analiză, au reușit să extragă din întreaga existență interpretativă acele aspecte din planul esteticii instrumentale, definitorii pentru conturarea unui stil care și-a pus amprenta asupra școlii noastre muzicale, orientîndu-i direcția principală (ne referim mai ales la aceia care au avut fericirea să fie în preajma sa, să urmărească îndeaproape, pe viu, activitatea sa de concertist, extraordinarele ședințe de muzică de cameră pe care le dădea în casa de pe Calea Victoriei, serile de muzică cu prietenii săi muzicieni, etc.).

Am selecționat aici o bună parte dintre aceste mărturii, pentru că ele se pot constitui ca un suport în munca noastră, acționînd în mod activ prin forța exemplului.

În studiul *Enesco, le professeur*, profesorul George Manoliu realizează o succintă dar extrem de densă imagine asupra stilului interpretativ enescian. El arată că acesta a constituit de fapt „un proces estetic nou, cu aspecte creatoare ce se situează dincolo de înțelegerea muzicală a epocii sale". În arta viorii, Enescu nu ne descoperă numai elementul noutății, ci trasează de asemenea „un drum foarte clar către muzică. Determinînd finalitatea interpretării, organizarea integrală a artei enesciene dobîndește un caracter de ghid."

Un lucru foarte interesant ce ni se semnalează este acela că particularitățile stilistice enesciene sînt acesibile și unor indivizi care nu au ajuns încă la nivelul marilor virtuozi, putînd constitui deci, un îndreptar prețios în munca de formare a tînărului viitor instrumentist. Această idee este demnă de reținut și materializarea ei în practică trebuie să constituie o preocupare de prim ordin. Dar în același timp ea implică din partea pedagogului un pronunțat spirit de răspundere și o înaltă pregătire profesională, fără de care se poate ajunge la deformarea unui model de geniu, eroare cu atît mai periculoasă, cu consecințe dezastruoase în planul actului pedagogic. De fapt, exemplul maestrului nu trebuie să trezească tentația imitației, deoarece acest lucru este incompatibil cu orice artă.

Trecerea în revistă a elementelor tehnice și expresive se cuvine a fi preluată, căci ea subliniază „permanenta subordonare la exigențele stilistice ale operei alese, mulate pe viziunea artistică a compozitorului în cauză" :

— „Ideea permanentă despre necesitatea unui debit clar", a cărei realizare este „urmărită consecvent prin articularea discursului muzical" ;

— „...digitația prin extensie sau digitația strînsă", constituind „primul element original care a surprins în cîntul lui Enescu /.../, tehnică nouă care în mare parte a transformat sistemul cvasișcolăresc al execuției la vioară /.../, evitînd platitudinea *glissando*-urilor, care dizolvă tensiunea frazei muzicale..." ;

— louré-ul enescian ;

— „originalitatea repartizării arcușului în scopul frazării, fie prin transformarea unui *legato* prea mare în mai multe de mai mică întindere, fie prin detașarea dintr-un *legato* prea lung a unei singure note neaccentuate..." ;

— „...*vibrato*-ul, variabil de la cea mai strînsă frecvență pînă la cea mai palidă pîlpîire și chiar pînă la sunete albe /.../, ales cu grijă, diferit de la o frază muzicală la alta și cu atît mai mult de la un stil la altul, determinînd în mod gradat, culoarea timbrală" ;

— trilul, în același spirit ;

— arcușul, asigurînd de asemenea „...o mare variație dinamică".

Profesorul George Manoliu nu poate să nu amintească de interpretarea muzicii lui Bach, în care „acest transfer de sensibilitate s-a înălțat pe culmi de forță încă neatinse și niciodată depășite. Realizarea tehnică a concepției enesciene se transmite de la elementele fundamentale pînă la cele mai mici detalii de execuție. Edificiul sonor se construiește în toată măreția sa monumentală, fără emfază, fără nici o uscăciune, dar sobru și echilibrat, într-o viziune unitară și plină de ușurință a mesajului care astfel capătă viață într-un cadru spiritual clar și accesibil."

Comparînd, în cazul muzicii lui Bach, valoarea discutabilă astăzi a indicațiilor unui Carl Flesch sau erorile interpretative ale lui Kreisler cu contribuția lui George Enescu, se afirmă că viziunea acestuia din urmă „a stabilit valori definitive în arta interpretării /.../, valori ce se manifestă atît în cazul în speță cît și în general pentru că, grație lor, /.../ interpretul e sigur că poate întotdeauna să-l întîlnească pe creator într-o comunitate de gîndire capabilă să destăinuie, dincolo de goana timpului, substanța poetică și modul de a împărtăși oamenilor sensul mesajului muzical."

Participanții la cursurile sale de interpretare, fie că se desfășurau la *Ecole instrumentale Yvonne Astruc* din Paris, la *David Mannes music school* din New York, la *Conservatorul american* de la Fontainebleau sau la *Academia Chigiana* din Siena, au comunicat, mulți dintre ei prin scrieri dedicate experienței nemaipomenite pe care o trăiseră, felul captivant în care aceste cursuri se desfășurau, orizontul larg și diversificat al expunerilor maestrului.

Muzica lui Mozart determina nașterea în fața lor a unei pedagogii „corelative", în care viziunea pedagogului se întemeia pe generalizarea elocvenței din teatrul de operă cu raportări valabile la întreaga creație mozartiană, dar mai ales la repertoriul pentru vioară. „Inspirați-vă din teatru", îndeamnă Enescu, propunînd mereu elevilor săi revelatoare corespondențe. Micheline Bazin, martoră la aceste lecții, și-l amintește în timpul lucrului pentru realizarea unei sonate pentru vioară și pian : „Ținînd partea pianului, Enescu, uneori fără să-și întrerupă elevul, cîteodată făcîndu-l să reînceapă o frază pînă la nuanța dorită, vorbește, fredonează, mimează, se strîmbă, mormăie ; pe scurt, folosește toate mijloacele pentru a se face înțeles /.../. El analizează, compară, precizează : — *Ceva mai incisiv... ca și cornul care sincopează...*, și imită cornul, umflîndu-și obrajii ; cinci minute mai tîrziu, e rîndul trompetei ; toate acestea, pentru a obține de la vioară timbrul adecvat..."

„Dacă este vorba de *Dansurile ungare* de Brahms, va vorbi lăutărește /.../, reclamînd totodată sunet amplu, mult arcuș : — *Vibrațiile trebuie să se răspîndească, există coarde simpatice care fac ecou, ca sub o poale de pădure...*"

În afara trimiterilor la Cherubino sau Almaviva, la Leporello sau Don Giovanni, în cazul creației mozartiene, la sugestiile peisajului natural, în cazul dansurilor de Brahms sau a altor opusuri diverse, apar alteori evocări legate de împrejurimile Vienei pentru a face înțeleasă, de pildă, mișcarea lentă din *Concertul pentru vioară* de Beethoven, mișcare ce îi amintește *Simfonia Pastorală*. Toate aceste trimiteri nu ne apar ca apeluri la un programatism impresionabil folosit adesea de mulți profesori pentru a sugera prin tablouri, încurajînd vizualizarea muzicii și îndepărtînd pînă la urmă de la substanța ei specifică. În cazul său, întregul bagaj de cultură și informații, din care cel strict legat de muzică ocupă, cum am văzut, locul principal, participă în fiecare moment în mod activ, asociativ, la realizarea trăirii muzicale, care este viață și comunicare. Enescu reușea să dea viață, ca nimeni altul, interpretărilor sale, pentru că ele nu erau desprinse de viața sa complexă, de acumulările cucerite în fiecare zi, într-o existență care nu a acceptat jumătățile de măsură. Aceste lucruri le simțim din mărturiile pe care le-am cercetat, cea a lui Micheline Bazin fiind una dintre acestea, dar le simțim chiar și din puținele înregistrări ce au rămas de la el, înregistrări dintre care *Dublul concert pentru vioară și orchestră* de Johann Sebastian Bach — în care îl are alături pe elevul său Yehudi Menuhin —, partea a II-a din *Sonata Kreutzer* și *Poemul* de Chausson sînt, din ceea ce am auzit, cele care ne întregesc, poate, cel mai clar imaginea pe care am încercat să o realizăm, neavînd norocul să-l fi auzit vreodată în sala de concert.

Există în viața pedagogului, nenumărate momente în care el este chemat să judece prestația elevului, să noteze, să clasifice și toate acestea în scopul valorificării calității, a talentului, a profesionalismului. Sînt momente dificile în care judecata nu definește numai pe cel care se înfățișează înaintea noastră, ci și pe examinator, cu întregul său profil profesional și uman. Iată ce-și amintea pianistul și pedagogul italian Guido Agosti în legătură cu colaborarea cu George Enescu, în cadrul unei comisii de concurs internațional de compoziție, comisia în care muzicianul român deținea ingrata funcție de președinte : „...Am avut norocul să fiu alături de el cu ocazia concursurilor internaționale de compoziție organizate de Academia Chigiana (din Siena, n.n.). Cititor prodigios, sesiza într-o clipă caracterele muzicilor celor mai diverse, individualiza numaidecît printr-un proces de selecție infailibil partea esențială a liniei muzicale din orice partitură și o urmărea cîntînd-o. Verdictul său era prompt, exact, concis. Se arăta mult mai fericit să laude ceea ce era de bună calitate,

decît să se grăbească să blameze ceea ce nu era valoros. A fost un exemplu generos și minunat, de ceea ce trebuie să reprezinte aspirația de *a fi* în viața unui artist."

Tot dintre mărturiile sieneze este cea aparținînd de astă dată chiar maestrului care, într-o scrisoare adresată contelui Chigi, îi împărtășește o idee extrem de prețioasă despre alcătuirea programului unui curs special de interpretare pentru violoniști :

„...Îmi permit să sugerez ca alături de repertoriul violonistic să introduceți de asemenea muzica de cameră, și în particular cvartetul de coarde, căci poate că aici au urcat cel mai sus marii maeștri."

Această idee creatoare despre importanța muzicii de cameră în formarea artistică multilaterală a tînărului interpret se găsește concretizată în programa analitică a școlii muzicale românești și a contribuit în mod sigur la înflorirea muzicii de cameră în țara noastră, la calitatea stagiunilor camerale care reprezintă din ce în ce mai mult o formă eficientă de educare muzicală a publicului larg.

În afara omagiului adus lui George Enescu și poporului român, în cuvinte de o neobișnuită căldură și sensibilitate sufletească, Yehudi Menuhin reușește în *Călătorie neterminată* să retraseze un portret emoționant al profesorului său, informîndu-ne în același timp despre modul în care maestrul trăia lecția de instrument.

„Lecția era un moment de inspirație, nu o nouă etapă jalonînd progresivitatea unui învățămînt. Era vorba să faci muzică, ca și cînd eu eram orchestra ce cîntă sub bagheta sa ; sau ucenicul solist, iar el juca atunci rolul dirijorului și al orchestrei totodată, căci, acopaniindu-mă la pian el cînta de asemenea din gură diferitele părți ale partiturii. Nu erau întreruperi ; doar uneori își lua vioara pentru a explica un anume *vibrato* sau *glissando* / ... /. Ceea ce mi-a dat / ... / a fost aptitudinea de a transforma nota muzicală într-un mesaj de viață, de a da formă și sens frazei, de a face să trăiască structura muzicii. / ... / Cînd începea să vorbească pentru a-mi explica ceva, lucru care se întîmpla adesea, nu o făcea sub formă de injoncțiuni tranșate și nici furnizînd soluții gata făcute, ci prin sugestii și prin imagini, care nu făceau apel doar la rațiune, ci pătrundeau imaginația printr-o comprehensiune mult mai completă."

Ceea ce extragem poate în primul rînd din aceste mărturisiri, este aspectul comunicării, înțeles la cel mai înalt grad, care-l caracteriza pe pedagogul Enescu în raporturile cu elevul său și acest lucru, nu numai în cazul unui talent ca Yehudi Menuhin, ci și în acela al unor elevi obișnuiți, cum erau mulți dintre cei care participau la numeroasele cursuri de vară la care George Enescu era invitat să împărtășească din experiența sa.

O pleiadă de violoniști valoroși reprezintă astăzi în lume principiile enesciene, dar lucrul cel mai important este faptul că școala violonistică românească este în mare măsură beneficiara acestor învățăminte însușite fie în linie directă, de la elevi sau colaboratori ai maestrului, fie printr-un sistem care s-a străduit să nu piardă nimic din calitatea prețioasă a acestor principii.

Ca și componistica românească, care-l păstrează pe George Enescu drept șef de școală și inspirator, școala noastră interpretativă îi asigură locul de cinste iar progresele și împlinirile ei actuale nu sînt străine de această meritată venerație.

Anisia POPESCU-DEVESELU

BIBLIOGRAFIE

GEORGE ENESCU — MONOGRAFIE (vol. II), București, Editura Academiei R. S. România, 1971, p. 1101—1112.

MANOLIU GEORGE, *Enesco, le professeur.* In Enesciana I, București, Editura Academiei R. S. România, 1976, p. 57—62.

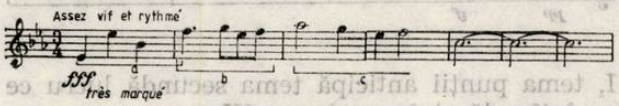
MENUHIN, YEHUDI. *Voyage inachevé*, traducere din limba engleză de James du Mourier, Paris, Editions du Seuil, 1977.

POPESCU-DEVESELU, VLADIMIR. *George Enescu la cursurile de vară de la Siena.* În : Studii și cercetări la cursurile de vară, *20*, nr. 2, 1973, p. 167—172.

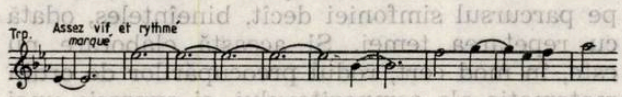
Simfoniile lui Enescu – Configurații stilistice (II)

Dana CAMIL

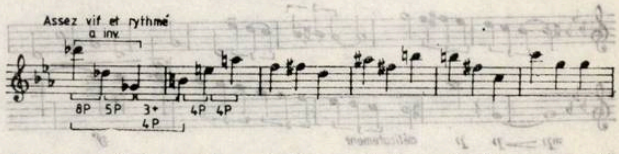
În *Simfonia I* descoperim principiul ciclic în combinație cu celelalte elemente care configurează o mult mai pregnantă aderență la tradiție, care fac din ea, pe undeva, o sinteză a experienței marilor simfoniști ai secolului al XIX-lea. Foarte prezentă și aici, modalitatea ciclică are caracterul preluărilor motivice ale temei inițiale, în general stricte, nevariate, ușor de recunoscut chiar la simpla audiție. În acest sens, tema I ne oferă elementele fundamentale ale materialului ce va apărea apoi pe parcursul întregii simfonii :



Este una din cele mai energice teme enesciene, cu un contur frînt, exploziv, o temă ce nu se arcuiește, ci se aruncă în înalt, de unde extrema expansivitate a ei și a discursului ce-i va urma, plină de un elan care este în mod cert al tinereții, o temă aproape agresiv optimistă și care va da tonusul întregii lucrări. Își pune deci întîi de toate amprenta de *stare* asupra simfoniei. Fără să fie articulată în sens clasic (pe ideea unor delimitări stricte, gen motiv, frază, perioadă, etc.), în funcție de desfășurarea ulterioară putem s-o împărțim pe baza celulelor generatoare. Prima celulă *(a)*, relevă profilul esențial al temei și intervalele cu funcție determinantă. Interesant este cum această temă, deci implicit această simfonie se bazează pe intervalele primare, inițiale ale tuturor muzicilor culte europene : *octava, cvarta, cvinta*. Semnalul de octavă, uneori chiar semnalul *a* în general va marca toată prima parte, existînd tot timpul în subtext, articulat la vreunul din instrumente, chiar dacă, în prim plan, se petrec transformări, treceri la alte elemente tematice. Pe parcursul expoziției, a dezvoltării, tema I apare și în întregime, în forma inițială sau augmentată ritmic :

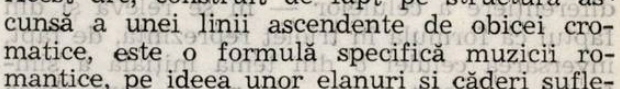


Spre deosebire de aceste citate propriu-zise ale temei, *Coda* primei părți se declanșează impetuos printr-o inversare liberă a celulei *a*, și se continuă pe aceeași întindere cît ținuse și tema I, dar fără a mai păstra raportul strict cu ea, intensificînd însă, prin frecvența apariției lor, importanța intervalelor de cvartă și cvintă :



Apare aici acel „ciclism intervalic" cum îl numește Adrian Rațiu în studiul său [1]), și care-l va apropia, virtual, mai tîrziu, pe Enescu de tehnica serială. Intervalul capătă valoare formativă în construcția muzicală, de data aceasta nu doar în postura de parte a unei teme, ci în sine. Prefigurat embrionar aici, în *Simfonia I*, acest ciclism intervalic va căpăta importanța crescîndă și valențe noi în celelalte simfonii.

Pe lîngă celulele temei I, un element structural important în proiectarea simfonismului îl constituie o linie sonoră, dacă putem spune așa, referindu-ne nu la o formulă melodico-ritmică concretă, generatoare, ci la o direcție, un arc al lărgirii progresive a intervalelor, care apare în cîteva momente ale temei punții și temei secunde, dar cel mai pregnant într-o temă corolară celei de-a doua, enunțată de oboiul solo :

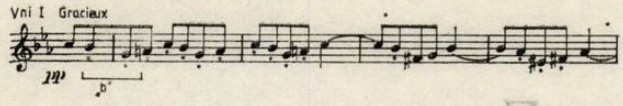


Acest arc, construit de fapt pe structura ascunsă a unei linii ascendente de obicei cromatice, este o formulă specifică muzicii romantice, pe ideea unor elanuri și căderi sufletești, a unei frămîntări interioare care este, în mod cert, a spiritului romantic. El va fi dezvoltat în două moduri : în primul rînd prin preluarea ideii de lărgire intervalică progresivă, generînd, de exemplu, una din cele mai pregnante formule de acompaniament din partea I, alcătuită de fapt, dintr-o combinație a celulei *b* din tema I (v. ex. 2 *) cu linia acestui arc,

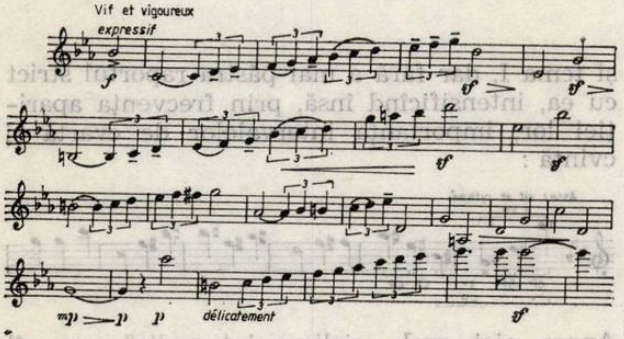
---

[1]) Rațiu, Adrian — *Principiul ciclic la George Enescu* în Studii de muzicologie vol. 4, București, Ed. muzicală 1968, p. 205.

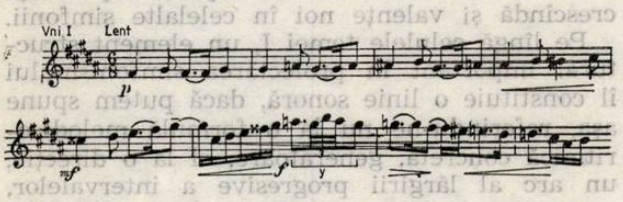
*) *La identificarea exemplelor se va ține cont că ex. 1 a figurat în prima parte a Studiului, rev. Muzica nr. 4/1981.*



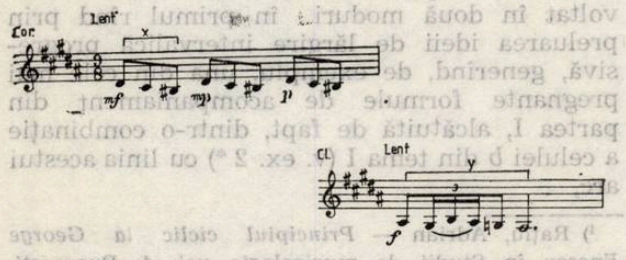
sau tema secundă a finalului, care se stabilizează abia la cea de a treia apariţie, după ce intervalul iniţial oscilase, de fapt în mod logic, (dacă gîndim ciclic), pe o linie cromatică *(septimă mică, octavă micşorată, septimă mare, nonă mică)* :



În al doilea rînd, arcul este dezvoltat prin preluarea structurii ascunse de linie cromatică (existentă şi în celălalt mod de dezvoltare, după cum am văzut) şi absolutizarea ei, generînd teme bazate pe un mers cromatic ascendent sau descendent, cum este cazul temei din partea mediană a simfoniei :

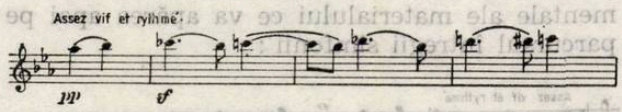


Partea mediană are propriile sale celule generatoare, de fapt una şi variaţia ornamentală a acesteia, dar care, prin modul în care apare, se impune ca o idee de sine-stătătoare, prin personalitatea ei specială. Importanţa acestui ornament — care prin existenţa sa în această formă, şi nu de tril sau mordent, de exemplu, prin modul său de interpretare, realizînd marea diferenţiere a celulelor — ni se relevă şi din faptul că formula în triolet reprezintă, de fapt, inversarea celulei *b* din tema iniţială a simfoniei, şi acest lucru nu ni se pare deloc întîmplător, aici. Cele două celule *(x* şi *y)*

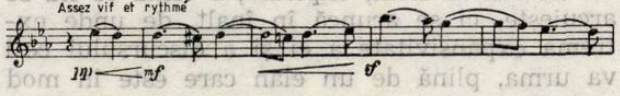


sînt de fapt foarte diferite ca stare şi apar sub forma antecedent-consecvent în discursul muzical. Ele vor exista continuu în subtextul părţii mediane, în temele sale de mai mare amploare (vezi celula *y* în ex. 8), apoi generînd acompaniamentul elementelor tematice prin secvenţarea continuă a acestor celule, schimbîndu-le însă de multe ori caracterul.

Un procedeu ciclic ce îşi face deja loc în această simfonie, pentru a deveni ulterior unul din cele mai importante în cadrul concepţiei enesciene de acest fel, este cel al anticipărilor tematice, apariţia unor celule izolate care, apoi, unificate, generează una din temele importante ale simfoniei. Enescu ne ajută şi de această dată în înţelegerea fenomenului : „Tema, înainte de a fi un punct de plecare, este un rezultat", spune el. Procedeul anticipaţiilor este un mod de a justifica orice temă, de a o face să se nască dintr-o necesitate a sintezei. Este, de asemenea, un mod mai subtil de estompare a contrastelor, pentru că, în fond, o temă, oricît de diferită ar fi faţă de atmosfera anterioară ei, nu ne mai surprinde sau şochează în aceeaşi măsură dacă elementele ei s-au impregnat deja în conştiinţa noastră auditivă. Astfel, în partea



I, tema punţii anticipă tema secundă lucru ce se întîmplă şi în partea a III-a.



Se poate descoperi extinderea principiului ciclic şi la nivel de ritm, în această simfonie. Bineînţeles, după cum am mai specificat, toate procedeele sînt încă într-o fază iniţială aici, de fapt matură deja din punctul de vedere al simfonismului european, dar sînt procedeele mature ale şcolii franceze. Vor fi enesciane-mature şi originale în simfoniile ulterioare.

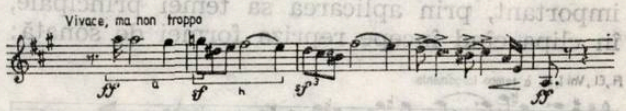
În contextul principiului, universal valabil în creaţia enesciană, al variaţiei ritmice, ce se aplică şi acestei simfonii, se relevă la analiză în tema I a primei părţi (ex. 2) o succesiune ritmică de cîte 3 valori egale (explicite sau implicite, adică articulate sau cumulate), deci o structură ascunsă de 3. Succesiunea se prezintă astfel : 3 pătrimi, 3 optimi cumulate, 3 optimi articulate, 3 doimi (prin cumularea pătrimilor interioare) şi 3 măsuri de doime cu punct (deci de cîte 3 pătrimi cumulate). Această elaborare savantă nu se va mai repeta în aceeaşi formă pe parcursul simfoniei decît, bineînţeles, odată cu repetarea temei. Şi această elaborare nu este, în mod cert, rodul preocupărilor de ordin matematic ale compozitorului, ci expresia unei intuiţii superioare a unei stări de echilibru, pe care în mod incontestabil o generează această succesiune de durate organizate „în baza 3", ca să parafrazăm un termen matematic. Tot

(mai mult pe cale intuitivă, credem) această structură va genera multe din aspectele ritmice ale simfoniei : game cromatice din acompaniamentul primei părți, organizate pe grupări de cîte 3 sunete egale, în ordine ascendentă ; trioletele, cu valoare formativă foarte importantă din tema secundă a finalului (ex. 7), (evidențiate și de faptul că prefigurările acestei teme sînt mai ales ritmice, bazate pe trioletele de pătrimi despre care vorbeam), celula x de 3 optimi în ambitus de terță, celulă esențială a părții a doua (ex. 9), eventual chiar și faptul că două din părțile simfoniei sînt scrise în măsură ternară, respectată ca atare (Partea I în 3/4, partea a II-a în 9/8).

Dacă în *Simfonia I* principiul ciclic (cu unele excepții) are mai curînd o natură pe care am putea s-o numim, extinzînd bineînțeles, „metafizică", în sensul preluărilor în general stricte ale celulelor și a prelucrărilor bazate doar pe travaliul motivic cunoscut din epocile anterioare, deci o natură totuși statică, *Simfonia a II-a* reprezintă trecerea la o înțelegere mai dialectică a acestui principiu, la ideea de transformare variațională continuă a materialului sonor, bazat pe cîteva teme pluricelulare, capabile prin virtualitățile lor să genereze un discurs muzical de o extremă complexitate. *Simfonia a II-a* coincide cu o perioadă de tranziție în creația enesciană, tranziție către stilul lucrărilor de maturitate și tîrzii, continuînd desigur drumul lucrărilor anterioare și aducînd elementele noi ce prefigurează deja *Oedip* (prin țesătura leit-motivică din polifonia lucrării) sau *Simfonia de cameră* prin polifonia străină de liniarismul neo-clasic și tendința către „melodia de timbre".[2]) Această perioadă de stabilizare în creația enesciană coincide într-o anumită măsură cu o perioadă similară de tranziție în contextul muzicii europene ; tot mai pregnant se definesc personalități ca Stravinski, Prokofiev, Bartók, în timp ce se sfîrșesc carierele lui Debussy, Mahler, Skriabin. Schimbări de asemenea natură, radicale de fapt, nu pot să nu influențeze un compozitor care trăiește atît de intens în viața culturală a continentului. Enescu devine conștient că principiul ciclic rămîne în continuare de acută modernitate, dar nu mai poate fi folosit în spiritul lui César Franck și al școlii sale, ci trebuie transformat și adaptat fără a părăsi linia mai curînd tradițională a simfoniei. În timp, și sinteza folclorului cu muzica cultă devenise la el mai organică și de aceea *Simfonia a II-a* este un rezultat edificator pe direcția înnoirilor enesciene, marcînd o piatră de hotar în creația sa simfonică.

Ideea dialectică esențială pe care o aduce *Simfonia a II-a* prin însuși limbajul său muzical, este cea a unității în diversitate. Pornind de la o serie de nuclee, se realizează un adevărat caleidoscop sonor, aparent discontinuu prin multiplele frînturi motivice răspîndite în partitură, derutant uneori prin lipsa de pauză în solicitarea auditorului, prin suprapuneri și aglomerări, dar de fapt o pastă muzicală continuă și perfect logic organizată. Începînd cu acest opus, Enescu pare să fi descoperit secretul muzicii aflată în veșnică și complexă transformare, mișcare, generată de cauze și necesități ce-i sînt interioare și care nu se mai bazează pe contraste categorice, ci pe treceri de la o stare „de agregare" a materiei sale, la alta. Variația continuă devine un principiu de bază al acestei simfonii, adaptat organic celui ciclic. Astfel, preluările motivice se vor face la nivele din ce în ce mai adînci, și poate de aceea generările în lanț ale temelor vor fi mai greu de perceput auditiv, dar mai strîns legate și unitare în edificiul secționat prin analiză. In același timp, unitatea este menținută prin pulsații continue ale unor celule păstrate în general strict, pentru a constitui rapeluri recognoscibile, dar care-și dezvăluie, chiar în subtext, noi semnificații, odată cu modificările ce apar simultan cu ele în prim plan. „Imensa heterofonie atemporală" [3]) este, în pofida dimensiunilor sale monumentale, o simfonie a nuanțelor subtile, a articulațiilor fine, o artă ce nu se dezvăluie din prima clipă și cere timp și dragoste pentru înțelegerea întregii ei complexități. O simfonie a conexiunilor intime, care, puse în mod logic în legătura ce le este organică, creează un edificiu impresionant.

Tema principală a primei părți poartă în sine majoritatea celulelor ciclice ale simfoniei. Interesant este cum cele două fraze care o alcătuiesc (a doua fiind strîns legată de prima), au funcții diferite în cadrul dezvoltărilor ulterioare. Întîia frază poartă germenii transformărilor :

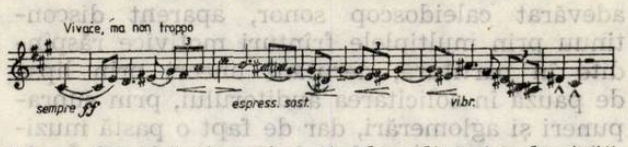


Încercînd să depistăm celulele ce vor avea maximă importanță mai departe, se relevă mersul cromatic descendent *(a)* și formula de triolet bazat pe intervalul de cvartă micșorată. Ele se vor menține aproape fără întrerupere pe parcursul simfoniei, în raporturi de consecutivitate, chiar dacă de cele mai multe ori modificate variațional. Fraza a doua a temei are rolul static, celulele sale fiind preluate mai rar dar în general strict, ca pentru a restabili

[2]) Rațiu, Adrian, *Simfonia a II-a de Enescu.* În : „Muzica", nr. 7, 1961, p. 40.

[3]) Popovici, Doru, *Începuturile muzicii culte românești,* București, Ed. Tineretului, 1967, p. 141.

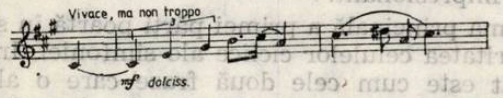
un echilibru și a readuce conștiința ascultătorului pe planul structurilor inițiale :



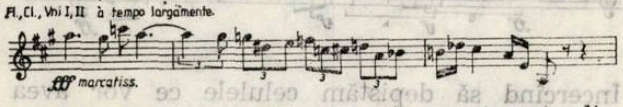
Ideea de variație este atît de adînc implantată în această simfonie, încît deja a II-a frază se constituie din elemente ale primei (celule *a* și *b* în formă foarte apropiată), dar care, așa cum se întîmpla și în prima simfonie, capătă personalități distincte prin rolul diferit care li se atribuie în cadrul discursului muzical.

In principiu procedeele de variație rămîn aceleași (augmentare și diminuare ritmică, lărgire și micșorare intervalică, dinamizare etc.), dar alternarea lor extrem de rapidă și suprapunerea unor variante diferite ale temelor, dau senzația de mozaic sonor, de pulverizare în spațiu. Ajungem astfel la concluzia că heterofonia specifică acestei simfonii este o consecință a gîndirii ciclice (ca și polifonia, de altfel), în sinteză cu tipul de heterofonie detectabilă în folclorul românesc. Este un indiciu că înnoirea este organică, că ea vine din interior, nu doar ca un experiment impus de rațiune, ci ca o necesitate, cerută de un anumit tip de gîndire.

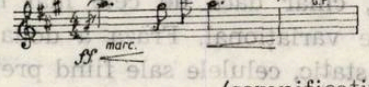
Aplicarea principiului ciclic se face în primul rînd prin migrații de celule, creîndu-se noi formațiuni melodice realizate prin încorporarea firească de elemente dislocate din principalele idei ciclice. Astfel, a doua temă generatoare (tema punții din cadrul formei),



ea însăși generată de pilonii de bază ai frazei a II-a a temei principale, se integrează ca motiv în tema secundă a formei de sonată (ex. 1). Pe de altă parte, ritmul non-retrogradabil din finalul său va apărea ca ritm important, prin aplicarea sa temei principale, în clipa cînd începe repriza formei de sonată:

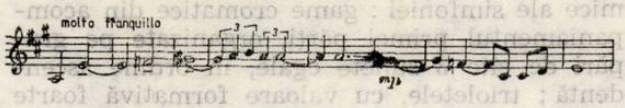


La rîndul ei, această variantă a temei din repriza primei părți va genera tema principală a finalului, singura temă monocelulară din întreaga simfonie, esențializarea, pînă la urmă, a întregului material sonor cuprins aici :

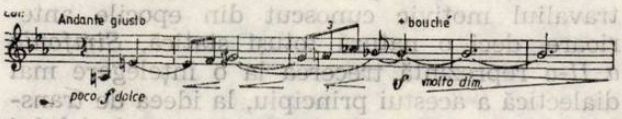


(semnificativă este în acest sens pauza generală de după semnalul temei)

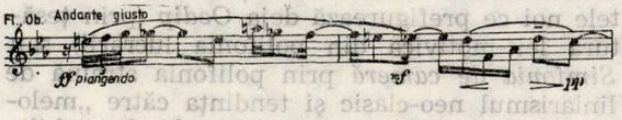
Cea de-a treia idee ciclică a simfoniei, ce apare în dezvoltarea primei părți,



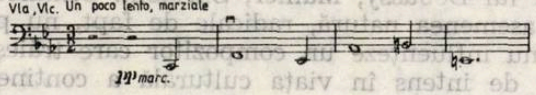
generează în mod foarte direct tema părții secunde, motivul inițial fiind chiar identic. Enescu ne relevă cu începutul acestei părți a II-a un nou mod foarte rafinat de a estompa contrastele, de a face trecerea lină între două stări diferite, eventual antagonice. Tonalitatea primei părți este *La major*, cea a părții secunde *Mi bemol major* — opoziție tonală extrem de puternică (6 cvinte distanță) ; prima temă a părții secunde realizează însă tranziția, începînd în *la minor* și pe parcurs, aproape imperceptibil și totuși foarte rapid, modulînd în *Mi bemol major* :



Tot pe baza acestor celule se va naște și tema secundă a părții a II-a, printr-o puternică dinamizare ritmică, efectul raportului afectiv dintre cele două teme fiind similar cu raportul afectiv dintre celulele părții mediane din prima simfonie (ex. 9 și 10) :

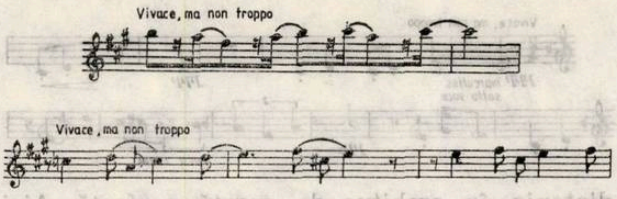


Și tot cea de-a treia idee ciclică generează, prin răsturnarea intervalului inițial de cvintă, tema părții a III-a a simfoniei, alcătuită din cvarte și cvinte :

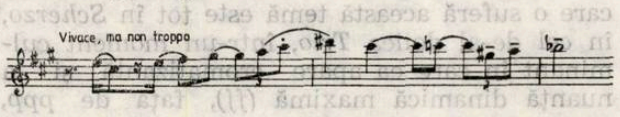


Rezultă din aceste considerații că tot, dar absolut tot planul tematic principal al simfoniei este în strînsă corelație, pornind de la cîteva idei, ele însele legate între ele. Interferențele sînt atît de puternice și de importante, încît cu greu se mai pot decela, ca modalități, anticipările de prelungiri, variantele de anticipările pentru temele ulterioare, ș.a.m.d. Pentru că în afară de generarea temelor mari, prin aplicarea principiului ciclic, Enescu realizează întreg contextul muzical. În această fază se relevă un procedeu care nu existase deloc în prima simfonie, și anume cel al sintezelor motivice, pornind de la acea migrație a celulelor despre care vorbeam mai sus. Formulele mai pregnante din secțiunile de tranziție sau acompaniament, apar inițial de sine-stătătoare,

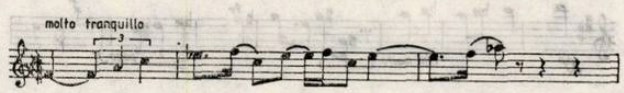
aparent fără legătură cu vreuna din ideile de bază, sau pornind de la o celulă mică a lor :



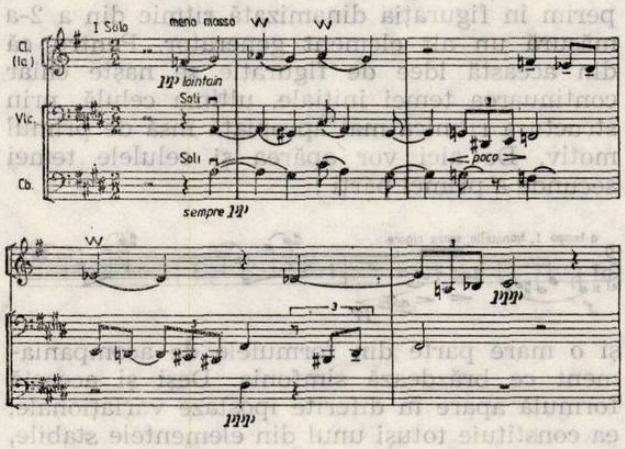
pentru a fuziona ulterior cu elemente clare ale temelor principale, primind profilul lor, alcătuind un fel de teme-sinteză. Astfel, prima formulă citată (ex. 22) se va contopi cu celula *b* a temei principale :



iar cea de-a doua formulă (ex. 23) se va naşte de această dată din motivul ciclic al doilea :



Un alt tip de sinteză (în afară de fuziune) se realizează prin extinderea principiului ciclic în plan vertical, prin suprapunerea elementelor celor mai importante din planul tematic. În muzica clasică sau romantică, unicul raport posibil între tema I şi a II-a a formei de sonată (deci temele, nu celulele lor) era cel de succesiune, pe axa temporală. Acum devine posibil raportul de simultaneitate, păstrîndu-se în acelaşi timp importanţa fiecăreia şi diferenţierea netă în conştiinţa auditorului. Acesta este cazul temelor principale ale primei părţi a simfoniei, remarcîndu-se atît suprapunerea, cît şi interinfluenţarea lor :



Finalului îi este rezervată o amplă prelucrare a tuturor ideilor ciclice, el neavînd, de fapt, teme proprii. Ideile ciclice apar de multe ori, se suprapun şi se succed, într-o ţesătură polifonică de mare complexitate. Este remarcabilă intuiţia lui Enescu cu privire la tema a II-a a primei părţi ; îi atribuie doar rolul său iniţial, de introducere în lumea lirismului. De aceea, ea nu va mai apărea pe parcursul simfoniei, decît în acest final cumulator, unde va avea aceeaşi funcţie. Efectul este şi de data asta foarte puternic.

Aici, în această simfonie îşi află cristalizarea cele mai multe din procedeele ciclice enesciene, în forma lor specifică. Aici mai pot fi detectate ca atare. Asta nu înseamnă, în nici un caz, că Enescu ar fi renunţat în lucrările simfonice ulterioare la construcţia ciclică, din contră chiar : dar principiul suveran, născut de fapt din cel ciclic, dar înglobîndu-l pînă la urmă, va fi cel al variaţiei continue. Bineînţeles că aceasta presupune unitatea materialului sonor pe parcursul întregii lucrări, ca derivînd din acelaşi nucleu — rezultatul va fi, mai mult ca niciodată, o „plasmă" muzicală în continuă mişcare, adică devenire, adică viaţă, or viaţa este condiţia esenţială a oricărei opere de artă.

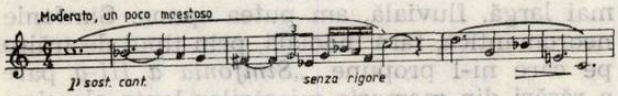
Simfonia a III-a prezintă deja aceste caracteristici. Conexiunile au devenit şi mai intime, dar spaţiile pe care ele le configurează au căpătat mai multă amploare, o desfăşurare mai largă, fluvială, am putea spune. Simfonie neoromantică, fără îndoială, prin tipul de trăire pe care ni-l propune, „*Simfonia a III-a* pare a răsări din memoria mişcărilor lente ale simfoniei precedente", cum spune Wilhelm Berger.[4]) Simfonie neoromantică şi printr-o mai accentuată spiritualitate românească, referindu-se mai ales la acele trăsături generale de ethos despre care vorbeam în paginile anterioare, concretizate aici şi printr-o mai mare aderenţă la mijloacele de expresie ale folclorului nostru. Finalul surprinde prin lipsa de conflictualitate, dar Enescu ne propune de această dată nu trăirea romantică dramatică, tumultuoasă, deşi tot pe linia atît de des folosită, de la Beethoven încoace şi de fapt inepuizabilă, „per aspera ad astra". Este şi aici un triumf, dar nu unul apoteotic, cu care ne obişnuise simfonia romantică ; „lumina" către care ne îndreaptă Enescu cu acest final este de altă natură, iar triumful nu este atît al unui luptător, (cum ar fi fost poate urmarea naturală a *Scherzo*-ului), ci al unui gînditor, este triumful seninătăţii mioritice.

Ciobanul mioritic transforma, firesc şi de la sine înţeles, moartea în nuntă ; Enescu transformă, la fel firesc, tema de marş aproape berlioziană a primului *Trio* din *Scherzo*, în temă lirică, elevată, aproape imaterială, pe care o intonează corul în final. Este aici şi o altă demonstraţie a modului în care lirismul specific enescian pătrunde în, şi transformă, însăşi baza structurii dramatice a simfoniei ; pentru că a scrie o parte lentă ca final la o simfonie ce se află totuşi pe linia tradiţiei, dacă nu în seamnă un unicat (vezi „*Patetica*" de Ceaikovski),

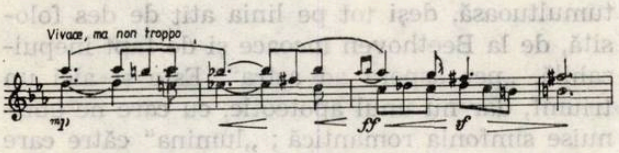
[4]) Berger, Wilhelm Georg, op. cit., p. 279.

înseamnă în orice caz un lucru inedit, mai ales că ea se integrează perfect organic în întregul simfoniei, fiind o replică de simetrie a primei părți. A scrie o parte lentă ca final la o simfonie despre care putem afirma aproape cu certitudine că poartă în ea ecouri pregnante ale conflagrației mondiale, fiind compusă în acești ani, o parte lentă de elevația acesteia, înseamnă a găsi modul poate ideal, din punct de vedere estetic, bineînțeles, de a te ridica deasupra tragediei, de a-i demonstra efectul catharctic. Iar modul acesta corespunde de fapt foarte bine cu seninătatea despre care vorbește balada noastră națională.

„Plasma" muzicală a simfoniei va fi generată, pe multe direcții, de prima ei temă, cu un profil special, aproape neașteptat pentru o primă parte, cu o curgere amplă, desfășurată, nestingherită de alte elemente sonore. Noblețea ei, profunzimea gestului impune singurătatea în spațiul sonor. Vom descoperi în celulele ei și în direcțiile pe care le propune, nucleele tematice generatoare ale simfoniei.



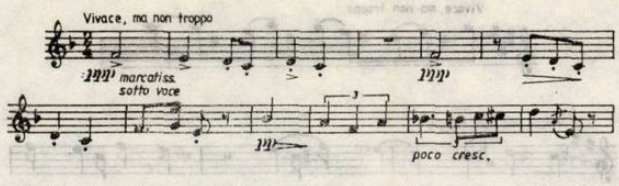
În primul rînd, atrage atenția mersul descendent treptat din prima măsură, în interiorul acelei cvarte mărite, ce configurează aici un mod cromatic de tip popular, lidic-mixolidic, dar care se va transforma în temele ulterior generate de acest motiv, în cvartă perfectă sau micșorată, pierzînd uneori caracterul modal. Motivul de mers descendent dă naștere și celei de-a doua idei cromatice de la începutul *Scherzo*-ului :



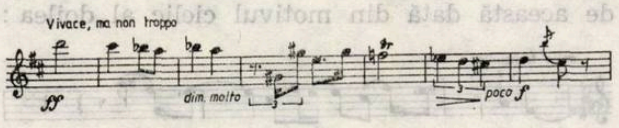
Interesant este cum, integrîndu-se în ambitusul de cvartă mărită, Enescu păstrează în mersul melodic, la vocea superioară, intervalul de *cvartă micșorată,* al doilea ca importanță în tema inițială *(si bemol-fa diez,* în măsura 2-a). Este, credem, și aici un semn că totul se leagă, că întreg materialul tematic se condiționează reciproc. Enescu însuși vorbea, (referindu-se la *Oedip)* de corelarea organică ce există în cadrul operei, corelare ce ajunge la nivel de sunet. Generalizarea este în mod sigur posibilă, referindu-ne la lucrările de maturitate și tîrzii ale compozitorului. *Simfonia a III-a în Do major* este unul din exemplele edificatoare.

Tot din motivul inițial al temei I derivă și tema de marș a primului *Trio* din *Scherzo,* temă care va domina net partea secundă și finalul simfoniei !

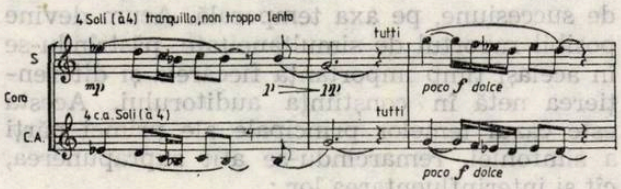
Celula de început, cea mai pregnantă, care dă profilul temei și ale cărei rapeluri vor fi cel mai frecvent auzite pe parcurs, este construită pe mers descendent, de această dată



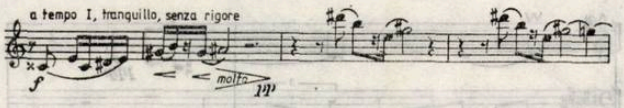
diatonic, în ambitus de *cvartă perfectă.* Aici începe să se configureze opoziția, generatoare de arhitectură muzicală în opusurile enesciene tîrzii, dintre diatonic și cromatic, ambele în general în cadru modal ; pentru că prima, cea mai importantă transformare categorială pe care o suferă această temă este tot în *Scherzo,* în cel de-al doilea *Trio,* într-un moment culminant în care ea apare cromatizantă și la nuanță dinamică maximă *(ff),* față de *ppp, sotto voce* în care pornise :



Cea de-a doua transformare va fi noua diatonizare din final și este interesant că ea se opune diametral atît formei cromatice, cît și celei diatonice a temei, dar se opune prin noul sens pe care îl capătă, prin apariția ei la cor, prin condițiile instrumentale de context diferite în care ia naștere.

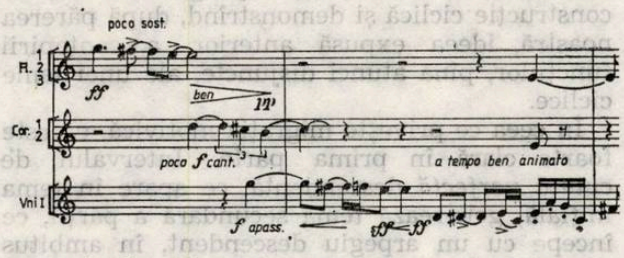


Revenind la prima temă a simfoniei, descoperim în figurația dinamizată ritmic din a 2-a măsură un alt element generator. Pentru că din această idee de figurație se naște chiar continuarea temei inițiale, ultima celulă, prin structura ritmică mai apropiată însă de primul motiv. De aici vor apărea și celulele temei secunde a primei părți :

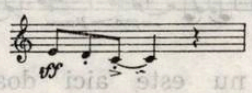


și o mare parte din formulele de acompaniament ce brăzdează simfonia. Deși și această formulă apare în diferite ipostaze variaționale, ea constituie totuși unul din elementele stabile, de rapel continuu pentru conștiința ascultătorului. În general, variantele primei teme, în cadrul părții I nu se distanțează atît de mult de modelul original, încît să nu mai poată fi recunoscute, iar diversitatea variațională se referă mai ales la detalii, la transformări ritmice, în speță la o linie tradițională în acest sens. Important este însă faptul că și din

această simfonie ni se relevă ideea că polifonia şi heterofonia enesciană sînt în mare măsură o consecinţă a gîndirii ciclice, proiectată pe verticală, derivînd din suprapunerile unor forme diferite ale temei. Un exemplu convingător îl avem în dezvoltarea primei părţi :



Procedeul anticipaţiilor îşi are şi în această simfonie locul său, iar cea mai importantă apariţie pe direcţia anicipaţiilor cu valoare structurală deosebită îl constituie momentul aparentei ruperi a curgerii fluviale din prima parte cu motivul temei de marş din *Scherzo*



preluat pe rînd din grav în acut, de violă, corni (cîte doi), fagoţi, clarineţi, flauţi, în sonorităţi voit stridente, rău prevestitoare. În măsura în care tema *Scherzo-ului* este tot o derivată a motivului principal al temei iniţiale, şi în mod incontestabil este, ea se poate constitui şi ca o prelungire, o reminiscenţă a acestui motiv. Avem de a face în acest caz cu o suprapunere de funcţii în cadrul sistemului ciclic, dar în momentul concret al audiţiei, ea apare mai curînd ca o anticipare, prin transformarea de stare pe care o propune. De aceea, simfonia aceasta pare să se apropie mai mult de principiul ciclic franckian, prin existenţa, practic, a unei singure teme generatoare, pentru întreaga lucrare, dar pluricelulară, după modelul *Simfoniei a II-a.*

Cu *Simfonia de cameră* însă, descoperim o sinteză a tuturor elementelor de limbaj şi construcţie configurate în simfoniile anterioare, cît şi în restul creaţiei sale. Pentru că opera enesciană, chiar în contextul transformărilor majore de stil şi concepţie ce marchează lungul drum al *Poemei Române* către *Simfonia de cameră,* nu este o operă bazată pe contraste, pe schimbări bruşte de direcţie, pe ruperi clare de ceea ce fusese înainte, ci este o operă ce se dezvoltă organic, din aproape în aproape, o transformare neîntreruptă, o relaţie de la cauză la efect. De aceea, elementele de mare valoare, înnoitoare, ce apar pe parcurs, nu vor fi părăsite pentru altele, ci integrate logic într-un sistem din ce în ce mai bogat în astfel de elemente. Ca mod de a organiza ciclic creaţia, Enescu se întoarce, cu *Simfonia de cameră,* la ceea ce propusese în *Simfonia a II-a,* îmbinînd acest mod cu măiestria superioară a variaţiei continue, dobîndită pregnant în *Simfonia a III-a,* deşi provenind tot din cea de-a II-a. În acelaşi timp, arhitectura simfoniei îşi are originea în *Octetul de coarde,* primul mare pas al lui Enescu pe drumul înnoirilor.

În contextul tuturor acestor reveniri, care aparent ar fi putut da naştere la ceva similar, Enescu realizează o lucrare complet nouă, inedită, aparte, fără a se desprinde totuşi de pe făgaşul trasat pînă acum. În cele trei decenii ce o desparte de *Simfonia a III-a, Simfonia de cameră* creşte din tot ceea ce se acumulase în această perioadă, oferind o sinteză în acest sens şi căpătînd calitatea majoră a condensării, a interiorizării aproape totale, a spaţiului redus care implică un maximum de concentrare. Este o simfonie a omului ajuns către capătul vieţii, este, poate, mai mult decît oricare alta, o simfonie a seninătăţii mioritice, dar cea plină de experienţă, cea dobîndită prin îndelungi dialoguri cu sine însuşi şi cu lumea înconjurătoare, fără de care seninătatea aceasta s-ar fi numit, fără îndoială, tristeţe. In acest context, condensarea şi simplitatea sînt semne incontestabile ale gravităţii şi profunzimii.

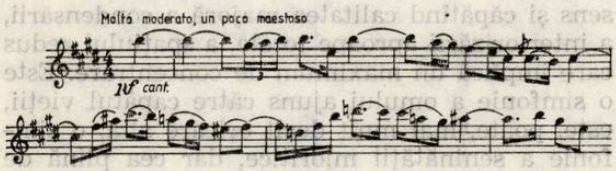
Prin lipsa de contraste puternice, de învolburări dramatice, prin firescul şi, am putea spune, pudoarea gestului muzical, *Simfonia de cameră* este o simfonie de tip clasic. Profund românească, realizînd sinteza pe care am plasa-o aproape de perfecţiune, a spiritualităţii româneşti, care este fără îndoială o spiritualitate de tip clasic.

Ceea ce preia, din punctul de vedere al sistemului ciclic de construcţie, *Simfonia de cameră* de la *Simfonia a II-a* este generarea materialului sonor din mai multe (respectiv 2) teme ciclice, dar şi acestea înrudite între ele pe baza unor intervale, cu rol constitutiv fundamental. Pe acest criteriu, s-a vorbit despre „preserialismul" *Simfoniei de cameră* (Ştefan Niculescu).[5]) Într-adevăr, cvinta şi cvarta (de fapt două ipostaze ale aceluiaşi interval) joacă aici rolul cel mai important. Diferenţierea majoră dintre cele două teme ciclice este însă realizată prin opunerea diatonicului şi a cromaticului, opoziţie ce se prefigura deja din *Simfonia a III-a.* Această diferenţiere plasează cele două teme în lumi afective diferite, chiar dacă nu total contrastante, ceea ce n-ar fi fost în estetica acestei simfonii. Şi nu sînt total contrastante prin faptul că, la Enescu, nici diatonismul nici cromatismul nu sînt în stare „pură", nu sînt exclusive, ci există într-un continuu dar subtil proces de inter-influenţare de împrumuturi reciproce. Se demonstrează astfel, din nou, un aspect al noţiunii de sinteză în cazul lui Enescu, pentru că pe aceeaşi idee a estompării contradicţiilor, clasica opoziţie dintre diatonic şi cromatic este depăşită prin-

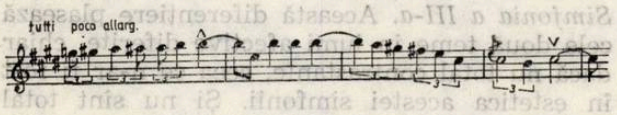
[5]) Niculescu, Ştefan. *Aspecte ale creaţiei enesciene în lumina Simfoniei de cameră.* În : *Reflecţii despre muzică,* Bucureşti, Ed. Muzicală 1980, p. 62.

tr-o relație mai nuanțată, ce situează *Simfonia de cameră* la răscrucea majoră dintre tonalitate, mai curînd modalism, și atonalism, printr-o sinteză care creează necesara legătură dintre ele.

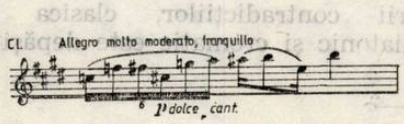
Temă diatonică este tema principală a primei părți, expusă de flaut și violă, și acompaniată de acordurile arpegiate ale pianului. Combinația aceasta rafinată a instrumentelor subliniază caracterul melancolic, imaterial al melodiei :



În această amplă temă sînt concentrate nucleele primei părți a simfoniei. Din nou o temă multiplu articulată ale cărei celule se vor răspîndi în toată lucrarea. Dezvoltarea lor este amînată din partea I (formă de sonată fără dezvoltare) în culminația ultimei părți, punctul de maximă intensitate al simfoniei. Această metodă se poate interpreta ca o dorință de a departaja net cele două funcții ale temelor ciclice : cea de menținere a fluxului melodic continuu prin apariții variate, dar recognoscibile și cea de a constitui, prin migrația celulelor, noi teme ce vor căpăta, la rîndul lor, aceste funcții. Astfel, tema principală menține pe parcursul primei părți doar cea de-a doua funcție, pentru a o îndeplini pe prima cu adevărat în culminație. Dar marea cucerire este faptul că, în acel final, variațiile temei vor putea fi acum îmbogățite cu tot ceea ce a generat ea pe parcursul simfoniei, și atunci între cele două funcții nu mai este vorba doar de o susținere, completare și alternare reciprocă, ci de o adevărată contopire, ceeea ce face din repriza acestei simfonii-sinteză o supremă sinteză, relevînd perfecțiunea sistemului ciclic enescian. Astfel apar variantele stricte ale temei I în final :

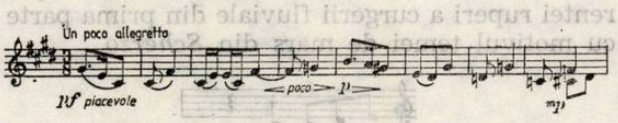


dar apare, ca element esențial pentru această simfonie, fuziunea totală, nu pe verticală, cum am mai întîlnit în *Simfonia a II-a*, ci pe orizontală, în cadrul aceleiași linii melodice, a celor două teme ciclice principale, tema I și tema variațiunilor din partea II-a :

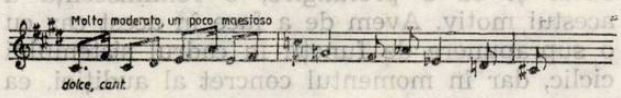


„Victoria" temei I nu este configurată doar de curgerea către motivul ei, care rămîne, ci și de faptul că tema variațiunilor apare pe un ritm (sextolet) care nu e altul decît dublarea trioletului constitutiv din motivul inițial al primei teme. Aceste cîteva sunete, abia o măsură, sînt de o importanță capitală, reprezentînd probabil nivelul maxim de omogenizare interioară la care putea ajunge sistemul de construcție ciclică și demonstrînd, după părerea noastră, ideea expusă anterior, a contopirii funcțiilor, pînă atunci disjuncte, ale unei teme ciclice.

În ceea ce privește migrația motivică, ea este foarte clară în prima parte. Intervalul de *cvintă perfectă* descendentă, ce apare în tema inițială, generează tema secundară a părții, ce începe cu un arpegiu descendent, în ambitus de *cvintă perfectă*, urmat de o *cvartă perfectă* ascendentă, deci răsturnarea ei, și păstrînd și atmosfera primei teme, devenită poate mai învăluită, mai poetică :

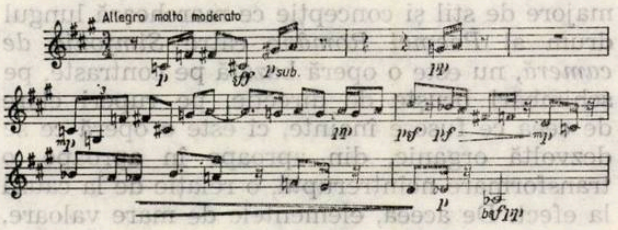


Dar *cvarta* nu este aici doar răsturnarea *cvintei*, deci ruda ei apropiată, ci un nou enunț, cu perspectiva transformărilor din partea a II-a. De fapt, *cvarta* apăruse constitutiv și formativ, într-o temă derivată anterioară, cea a punții, ale cărei anticipări la tema variațiunilor sînt chiar mai evidente :



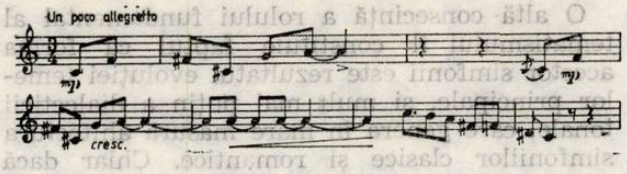
Ea este, desigur, legată și de tema inițială, dar și o clară anticipare a celei de-a doua, a variațiunilor, și în cazul acesta descoperim o situație similară celei despre care vorbeam în legătură cu *Simfonia a III-a* : dubla funcționalitate a momentului în cadrul construcției ciclice, de prelungire și anticipare.

Tema ciclică de imediat următoare importanță este cea cu care debutează partea a II-a, temă cromatică ce se opune celei diatonice :



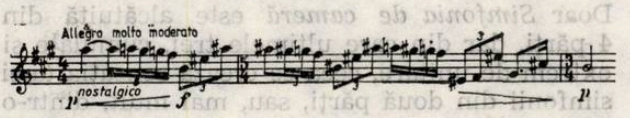
Și totuși, deși diferența dintre teme este foarte mare, deși gradul de tensiune interioară al temei a crescut considerabil, totuși apariția ei nu șochează, nu provoacă o transformare afectivă de 180°, pentru că Enescu, în această continuă tendință de a estompa contrastele, aduce în *Coda* primei părți o foarte clară anti-

cipare a acestei teme, respectînd pînă la identitate înălțimile, dar transpusă pe alte coordonate de stare :

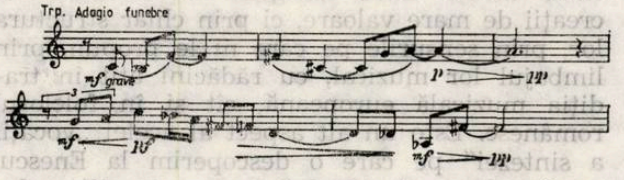


Tema variațiunilor este înrudită cu cea inițială prin cele două intervale fundamentale în această simfonie, *cvarta* și *cvinta*, configurate succesiv *(do-fa*, apoi, după cromatizare *do-sol)*. De altfel, în trioletul din măsura a 3-a a temei variațiunilor se evidențiază foarte clar polarizarea sunetelor de bază, în *cvarte*, respectiv *cvinte*, în jurul lui *do*. Este interesant cum această expunere a triadei tonale fundamentale *(Tonică, Dominantă, Subdominantă)* este de fapt doar o accentuare a cadrului modal de bază, prin succesiunea de cvarte specifice modalismului popular românesc.

Mersul cromatic descendent ce apare în cea de-a doua frază a acestei teme generează o idee muzicală ce va fi expusă de clarinet la sfîrșitul primului ciclu de variațiuni din partea a II-a, avînd rolul unui fel de temă secundă pentru a II-a parte :



Blocul părților *II, III* și *IV* din această simfonie, ce amintește de arhitectura *Octetului*, este perfect sudat, nu numai prin simplul fapt că ele se cîntă fără întrerupere, dar mai ales prin faptul că păstrează aceeași substanță tematică. Astfel, partea a III-a *(Adagio funebre)* se deschide cu o temă ale cărei corelații cu tema variațiunilor sînt mai mult decît evidente, intervenind însă din nou, o rotație la nivel de stări, sugerate și de indicația de tempo :



Tema variațiunilor se păstrează constant recognoscibilă și de aceea, apariția ei delimitează numărul de variațiuni din partea secundă, căpătînd deci mai ales funcția stabilită, a temei-reper.

Temele fiecărei simfonii sînt legate între ele, în anumită măsură. Dar și în mare, pe totalul sistemului său simfonic, se pot observa anumite „sintagme melodice" enesciene, care sînt valabile chiar și la nivelul maxim al întregii creații. Acestea ar putea fi de tip romantic, cum descopeream acel arc de lărgire intervalică progresivă din *Simfonia I*, (ex. 5) ce apare frecvent și în celelalte simfonii, chiar dacă nu cu rol fundamental ca în cea dintîi. Sau sintagme melodice de tip folcloric, date de preferința pentru modul lidic și mixolidic (cu cvarta mărită și respectiv septima mică, subtonul, ce le sînt caracteristice), pentru succesiunile de cvarte, pentru succesiunea de terță și secundă, ce apare atît de frecvent mai ales în temele ultimelor simfonii, pentru figurarea unor acorduri fără terță etc. Modalismul în general este o coordonată majoră a acestor simfonii, dar el se referă numai la planul melodic, avînd foarte rar consecințe pe verticală, în planul armonic.

În pofida multiplelor înnoiri pe care ni le propune limbajul muzical enescian, armonia se păstrează în general în limitele — lărgite, e adevărat — ale unei gîndiri funcționale. Aparenta stufozitate, mai mult grafică, a paginilor simfonice enesciene este dată de dublarea, suprapunerea, etajarea în cadrul orchestrei a unui număr destul de redus de voci reale (3—4), lucru care păstrează claritatea și firescul înlănțuirilor. Acordurile nu sînt aproape niciodată excesiv de disonante, niciodată brutale, nici chiar în momentele de maxim dramatism, pentru că asemenea procedee — perfect valabile și justificabile estetic la alți compozitori, contemporani lui, cum ar fi Stravinski sau Bartók — nu fac parte reală din estetica enesciană. Și atunci, pentru că el nu preia procedee moderne decît în măsura în care ele se adaptează sensibilității sale, nu vor face parte nici din mijloacele sale de expresie. Relațiile dintre acorduri mențin elemente comune sau previzibile, ducînd, în armonie, la o continuitate firească, lipsită de ruperi și contraste puternice.

Dar, prin faptul că melodia are primatul asupra tuturor elementelor de limbaj, tematismul va avea rolul formativ fundamental în configurarea elementelor mari de structură. Prima consecință majoră este dominația polifoniei asupra conceptului armonic, chiar în contextul unor intercondiționări inerente. Chiar Enescu declara că el este „în primul rînd un polifonist" ; și acest lucru devine evident cînd descoperim, în complexele partituri enesciene, procesul atît de important al evoluției tematice ciclice, datorită căruia aproape toate elementele simfoniei capătă valoare melodică prin apartenența, mai mult sau mai puțin explicită, la una din temele ciclice. Automat, această suprapunere de melodii, mai mult de fragmente melodice ce se unesc într-o linie mai largă prin preluarea lor de către diferite instrumente, duce la senzația certă a polifonizării țesăturii sonore, chiar dacă această polifonie este riguros condiționată de anumite înlănțuiri armonice, cum se întîmplă în unele cazuri. (Această polifonie inerentă o descopeream și la Wagner, provenind din „impregnarea" discursului muzical cu elemente leit-motivice). De aceea, afirmam în paginile anterioare că poli-

fonia, și heterofonia ca formă specifică a ei, sînt tot o consecință a gîndirii ciclice. In cazul heterofoniei, avem de-a face cu preluarea acestei modalități folclorice mai mult intuitive și transpunerea ei în plan rațional, ca principiu creator, strîns legată și condiționată de celelalte elemente de construcție, ceea ce dă naștere admirabilei ei încadrări în fluxul muzical. Opțiunea între sinteza organică a tuturor elementelor de limbaj, și scoaterea în evidență a unuia înnoitor, ce le va umbri poate pe celelalte, s-a făcut în favoarea primei situații. Este tipul de opțiune care-l caracterizează pe Enescu.

Odată cu *Simfonia a III-a* avem de-a face cu un moment de cotitură, care ține de o tendință de esențializare a expresiei, într-un cadru instrumental de mai mare diversitate. Consecința nu va fi creșterea spectrului dinamic, ci infinita varietate a combinațiilor posibile între instrumente. Fiecare familie instrumentală implică întregul organism orchestral, se mărește, dar mai ales la nivel de sporire a capacității expresive, cromatice, și abia apoi de potențial sonor. Acesta este motivul pentru care Enescu introduce instrumente de excepție, cum ar fi tuba tenor, cornetii, trombonul cu pistoane, iar în final, orga și corul, cu menirea de a se echilibra reciproc. Iar în momentele cînd pune totuși în mișcare întregul aparat sonor, o face fără a da naștere unui forte extrem de puternic, agresiv, prin utilizarea unor registre cu mari posibilități expresive, dar cu scăzut potențial sonor. Această „limitare selectivă" [6]), dă *Simfoniei a III-a* aspectul specific, cristalizat, matur al gîndirii orchestrale enesciene, ce se reclamă, din nou, de la hegemonia melodiei. În acest sens, favorizate în desfășurarea orchestrală sînt familiile de instrumente dăruite cu deosebite virtuți melodice și acestea nu vor fi (cum ne-am fi așteptat poate de la violonistul Enescu) neapărat și în primul rînd corzile și mai ales viorile. În mod special în *Simfonia de cameră*, unde rămîn doar 12 instrumente, rolul esențial îl capătă suflătorii. Aceasta ține de tendința lui Enescu din ultima perioadă, de a prefera instrumentele (sau modalitățile de emisie sonoră) ce mai curînd *sugerează*, decît enunță, ce învăluie în general melodia într-o aură poetică. Astfel, viorile sînt folosite mult pe sunete armonice, pe corzile mediane (unde timbrul este mai mat), flautul în registrul grav, oboiul, clarinetul în registrele armonicelor superioare, unde sunetul capătă o extremă puritate. De asemenea, pianul are un rol important (apare în orchestră deja din finalul *Simfoniei a II-a*), subliniind, în *Simfonia de cameră*, prin preferința către arpegierea, ce amintește de harpă, a acordurilor, puritatea și imaterialitatea desfășurărilor sonore.

O altă consecință a rolului fundamental al tematismului îl constituie faptul că forma acestor simfonii este rezultatul evoluției temelor principale, și mult mai puțin a dialecticii tonale, care genera în mare măsură ahitectura simfoniilor clasice și romantice. Chiar dacă Enescu păstrează în general formele tradiționale, (forma de sonată, temă cu variațiuni etc.), ele sînt mult lărgite, mai libere, prin continua dezvoltare pe care o implică principiul ciclic și principiul variației continue. Îndepărtarea de schemă este netă și prin introducerea senzației de improvizație, dată de *rubato*-ul (inițial doar ritmic), devenit principiu constructiv în unele momente, generînd forme a căror rigoare se aplică doar fiecărei lucrări în parte, fără a crea posibilitatea unei generalizări reale, dar perfect justificabile, din toate punctele de vedere, la nivelul respectivei compoziții. Elementele tematice delimitează structurile, unificîndu-le în același timp în complexe arhitecturi. La nivelul global al simfoniei, Enescu preferă construcția din trei părți, existentă ca atare, în *Simfoniile I* și *III*, implicită în *Simfonia a II-a*, unde partea a III-a se poate ușor constitui ca o introducere lentă la final. Doar *Simfonia de cameră* este alcătuită din 4 părți, dar din care ultimele trei, cumulate și extrem de unitare, ceea ce crează senzația unei simfonii din două părți, sau, mai mult, dintr-o singură și mare parte, deoarece finalul este o adevărată reexpoziție a primei părți. Este o caracteristică generală, această metodă de a da finalului valoare de sinteză, readucînd elemente tematice de pe parcursul întregii simfonii, punîndu-le în noi relații, dînd naștere astfel unui final-concluzie, care întărește și proclamă unitatea compoziției.

Simfoniile enesciene sînt poate momentul cel mai clar al sintezei dintre național și universal, nu doar prin implicita sinteză ce există între aceste două categorii la nivelul unei creații de mare valoare, ci prin chiar structura lor, prin sensurile pe care ni le propun, prin limbajul lor muzical, cu rădăcini atît în tradiția muzicală europeană, cît și în folclorul românesc. Este un alt aspect al acelei „vocații a sintezei" pe care o descoperim la Enescu, vocație demonstrată pînă acum prin atîtea elemente. Alături de alte lucrări, simfoniile îl plasează pe Enescu printre marii compozitori ai secolului XX european, reafirmîndu-l în același timp ca pe momentul esențial al muzicii românești, marele punct de pornire al școlii românești moderne de compoziție.

[6]) Beloiu, Nicolae, *Incursiuni în lumea sonoră enesciană*. În : Muzica, nr. 7, 1975, p. 12.

Recital Ion Voicu—Valentin Gheorghiu

În anul centenarului George Enescu, ciclul de cinci concerte și recitale ale maestrului Ion Voicu dedicate evenimentului de majoră importanță care este acest Centenar Enescu, apare ca un act de responsabilă acțiune artistică, un pilon cimentat cu prestigiu la un edificiu de manifestări pe care — totuși — îl vedem, în plan național, mai consistent în viitorul apropiat.

Cea de a doua seară din cadrul ciclului a fost o seară camerală ; Ion Voicu și Valentin Gheorghiu au oferit unui public umplînd pînă la refuz sala Ateneului, două opus-uri enesciene de fundamentală importanță, *Sonata a II-a pentru vioară și pian, în fa minor,* op. 6, și — mai ales ! — una din sclipirile geniale de pe firmamentul operei compozitorului, *Sonata a III-a pentru pian și vioară, în la minor,* op. 25, cea *„în caracter popular românesc"*, cum o subintitulează autorul. Acestora, ca un omagiu adus și ilustrului violonist care a fost Enescu, Ion Voicu și Valentin Gheorghiu le-au adăugat în program și una din paginile de îndreptățită celebritate, *Sonata a III-a pentru vioară și pian, în re minor,* op. 108 de Brahms.

A fost o seară de reală încîntare artistică. Protagoniștii, cei mai mari maeștri pe care îi avem, fiecare în domeniul său, au alcătuit — ca și în alte rînduri — un cuplu al cărui act interpretativ s-a plasat, încă de la bun început, în sfera perfecțiunii. Încă de la bun început — adică odată cu tulburătorul, romanticul zbucium al primei teme a *Sonatei în fa minor.*

Abandonul în visare, meditația i-au caracterizat pe interpreții lansați în tălmăcirea celei de a doua mișcări.

Cît privește izbucnirile romantice din final, ele au fost cu inteligență cenzurate, discursul muzical rămînînd să evolueze în hotarele aceleiași substanțe poetice care, de fapt, alimentează întreaga Sonată, dincolo de elementele de nuanțe sau tempo care constituie o structură formală pe care se mulează această substanță de o factură aparte și mare consistență.

După unii muzicieni — foarte mulți, și unii foarte mari — mariajul între vioară și pian este profund nefericit ; din nenumărate motive și în ciuda imensei literaturi scrise pentru acestea. Am fost adesea animat de gîndul — pe care, iată, îl mărturisesc acum — că una dintre lucrările care evadează miraculos din ograda servituților ce le sînt puse în seamă atunci cînd ele sînt alăturate, o constituie această genială *Sonată a III-a,* o lucrare absolut unică în întreaga literatură de gen, și nu pentru că derogă de la anumite servituții reale sau nu, ci pentru că dacă o face, o face mulțumită combustiei expresive, s-o repetăm, de absolută unicitate. Nu vom evoca aci calitățile unei lucrări ce aparține fondului de aur al muzicii românești din toate timpurile — nici esențializarea spiritului muzicii populare, nici evadarea totală din metro-ritmica tradițională, nici libertățile formale ale construcției arhitectonice. Am dori doar să notăm răspicata subliniere a tuturor acestora de către interpreții care și-au confundat cîntul cu inefabila substanță a muzicii enesciene.

Ion Voicu reconstituie această lume sonoră printr-un ideal proces de generalizare, de fapt însuși cel la care a rîvnit Enescu, și o face retrăind intens o experiență artistică ce nu este numai a sa, nu numai a colegilor de breaslă (de la autor, pînă la tînărul violonist de azi) — ci, parcă, a tuturor celor ce aparțin unui neam învățat să „zică" pe strună, ca pe buza inimii. Ion Voicu desfășoară o extrem de largă gamă de mijloace tehnice și de expresie, mijloace stăpînite cu autoritate și utilitate în cel mai ideal spirit al partiturii.

Cît despre Valentin Gheorghiu, el s-a identificat de mult cu muzica *Sonatei a III-a.* Total. Prin depășirea a tot ceea ce ține de „material" — de la tehnică și însuși tușeul care parcă scapă de sub controlul eventual al ascultătorului ce ar avea capriciul să i-l urmărească, pînă la obținerea unor sonorități, a unor tușe, pînze sonore de o asemenea policromă varietate încît ai impresia că Valentin Gheorghiu redefinește posibilitățile sonore ale unui instrument care să metamorfozeze sub mîinile sale. Și aceasta nu este cel mai important lucru ; în discursul muzical al lui Valentin Gheorghiu — ca și în cel al lui Ion Voicu — subliniază esențele (din nou esențele !) partiturii enesciene. Nu numai că sensibilitatea ascultătorului este proiectată în lumea acestora, dar lui, ascultătorului, îi este oferit prilejul unei substanțiale introspecții, și pe care o face de pe un anume meridian, geografic și — mai ales — spiritual.

În încheierea serii, artiștii au oferit o versiune interpretativă de referință a unei pagini mult îndrăgită de Enescu, *Sonata a III-a pentru vioară și pian, în re minor,* op. 108 de Brahms. Tonul de nobilă calitate al violinei lui Ion Voicu, admirabila frazare, maiestoasa și, în același timp, echilibrata construcție al cărei edificiu Valentin Gheorghiu l-a recreat cu profundă înțelegere și maturitate — toate acestea s-au adunat în tot atîtea motive de satisfacție artistică a unui public care a aplaudat entuziast muzica — situată la altitudinile mari pe care Centenarul Enescu le impune.

Ion Voicu și Valentin Gheorghiu au dat un pilduitor exemplu în acest sens.

Theodor DRĂGULESCU

Oedip

Am asistat cu profundă emoţie la spectacolul cu opera *Oedip* de George Enescu, vineri 13 martie 1981. Această seară se înscrie nu numai ca una din manifestările omagiale ale centenarului Enescu ci, mai mult, ea marchează împlinirea a 45 de ani de la premiera absolută ce a avut loc pe scena Operei Mari din Paris, la 13 martie 1936. Privind înapoi, la anii ce au trecut, ne revin în minte cuvintele lui Mihail Jora : „La fel ca şi eroul său Oedip, George Enescu şi-a cucerit demnitatea şi locul său măreţ în galeria adevăraţilor oameni, triumfînd asupra Destinului şi Timpului". Această partitură elaborată cu migală pe parcursul a două decenii (1910—1931) este o adevărată capodoperă, universal recunoscută. Lucrarea românului Enescu s-a cîntat în 1955 la Bruxelles, în 1958 la Bucureşti, la Saarbrücken în 1971, din nou la Paris în 1963, la Sofia în 1965, la Atena în 1966, la Wiessbaden în 1970, la Stockholm în 1975, şi în Berlinul răsăritean tot în 1975. Premiera de la Bucureşti a fost dirijată de Constantin Silvestri. I-au urmat apoi la pupitru Mihai Brediceanu, Mircea Popa, Constantin Bugeanu şi dirijorul acestei seri omagiale, Cornel Trăilescu.

Rolul titular i-a fost încredinţat dintru început cîntăreţului David Ohanesian. Oedip a devenit una dintre marile sale creaţii scenice şi, privind în viitor, ne punem, nu fără îngrijorare întrebarea dacă Oedip-ul său va putea fi egalat vreodată şi de către cine. Spectacolul din seara zilei de 13 martie a fost, pe lîngă un omagiu partiturii enesciene, şi o sărbătorire a acestui mare artist român, David Ohanesian, care nu s-a dezminţit nici de astă dată. Despre interpretarea sa nu riscăm a ne exprima prin cuvinte. Ele ar părea sărace, inespresive. Oedip-ul lui David Ohanesian trebuie ascultat, trebuie trăit în sala de spectacol.

Tot de la premiera română din 1958 a rămas regia semnată de Jean Rînzescu. Dar, deşi relativ „bătrînă", *montarea nu dă nici o clipă impresia de „prăfuit"* sau de „degradat". NU. Întreg ansamblul Operei Române, conştient de importanţa evenimentului pe care îl constituie fiecare reprezentaţie a operei *Oedip* îşi adună forţele pentru o *cît mai totală* reuşită. O distribuţie de primă mînă alătură pe Ioan Hvorov (Tiresias), Dan Zancu (Creon), Valentin Teodorian (Păstorul), Viorel Ban (Marele preot), Valentin Loghin (Forbas), Constantin Gabor (Un paznic), Emil Iurașcu (Tezeu) Constantin Iliescu (Laios) Veronica Gârbu (Iocasta), Mihaela Botez (Sfinxul), Elena Grigorescu (Antigona) şi Gabriela Stănescu (Ismena). În decorurile sobre, funcţionale şi uneori de mare efect (cum ar fi scena uciderii Sfinxului) semnate de Roland Laub, regizorul Jean Rînzescu a imaginat o mişcare esenţializată, sobră, cu gesturi puţine dar încărcate de semnificaţii. Considerăm a fi unul dintre cele mai realizate momente ale spectacolului, actul al III-lea al operei, unde mişcarea coregrafică, evoluţia personajelor şi prezenţa corului se îmbină într-un tot unitar de o estetică aparte. O apreciere aparte se cuvine interpretării corului pregătit de Stelian Olariu.

Cristina SÎRBU

Poemul „Strigoii" de George Enescu pe versuri de Mihai Eminescu

Cornel Ţăranu, cunoscut şi apreciat unanim pentru activitatea sa componistică, didactică şi muzicologică a prilejuit muzicienilor şi melomanilor prezenţi la Opera Română în seara zilei de 16 martie, bucuria unui remarcabil eveniment artistic. Împreună cu un grup de muzicieni clujeni — mezzosoprana Edith Simon, baritonul Ion Budoiu, tenorul Constantin Zamfir, pianistul Ştefan Ronai şi cu concursul actorului Anton Tauf, de la Teatrul Naţional din Cluj-Napoca, Cornel Ţăranu a prezentat poemul *Strigoii* de George Enescu, după poemul cu acelaşi nume scris în anul 1876 de Mihai Eminescu. Versiunea muzicală enesciană a poemului este datată 11 nov. 1916.

Aşadar, pe podiumul de concert două genii izvorîte din sufletul binecuvîntat al Moldovei, două personalităţi care aparţin deopotrivă ţării lor şi întregii umanităţi.

Descifrînd cu migală de bijutier „schiţa partiturii enesciene" Cornel Ţăranu a pornit — cum a şi mărturisit la începutul concertului — de la convingerea că dincolo de semnele îngrămădite pe portative se află „diamante care aşteaptă numai ceva mai multă tăietură pentru a străluci deplin" spre a folosi vorbele lui Nicoale Iorga spuse în legătură cu versurile publicate postum ale luceafărului poeziei româneşti. Cornel Ţăranu a căutat şi găsit ; a restituit astfel vieţii muzicale o capodoperă care împreună cu lucrarea neterminată *Vocile naturii*, prezentată nu demult, la Timişoara, de Remus Georgescu, la pupitrul Filarmonicii „Banatul", configurează din ce în ce mai deplin imaginea marelui nostru muzician omagiat în anul acesta cu prilejul centenarului naşterii sale. Întîlnirea dintre Eminescu şi Enescu este de natură să determine, irezistibilă, tentaţia comparaţiilor.

Într-adevăr asemenea geniului eminescian, în creaţia căruia motivul popular originar capătă înţelesurile filozofice cele mai adînci, în forme alegorice, în metafore pe alocuri înrudite cu eposul popular, Enescu a supus materia primă muzicală la o înde-

lungată și inspirată elaborare, creînd imagini și armonii originale procedee stilistice inovatoare, înnobilînd muzica secolului al XX-lea cu una dintre cele mai strălucite contribuții creatoare. Este impresionantă fidelitatea compozitorului față de valențele expresive ale poemului eminescian, valențe pe care muzica, prin partiturile solistice ca și, mai cu seamă, prin comentariul pianistic de o cuceritoare densitate și forță a comunicării, le ridică pînă la inefabil.

Romantic prin excelență, poemul lui Eminescu relevă puterea iubirii de a învinge moartea. Visul îi redă artistului sentimentul unității primordiale, deschizîndu-i calea spre zonele ascunse ale interiorității umane ; el face ca obscurul să devină transparent și imperceptibil ; el apare ca o manifestare a realității invizibile ; o expresie a unei conștiințe superioare. Iubirea împlinită dintre Arald și Maria trebuie să biruie moartea. Universul poemului eminescian este el însuși un spațiu de profundă rezonanță muzicală care a mai ispitit inspirația compozitorului Andreescu-Scheletti și, acum cîțiva ani, a lui Nicolae Brînduș. George Enescu, însă, pentru care a visat însemna a gîndi, iar a gîndi însemna a acționa imaginativ pe planuri unde puritatea, armonia, dragostea sublimă sînt confruntate cu realitățile dure ale existenței — *Oedip* și *Vox Maris* sînt edificatoare în acest sens — pare cel mai aproape de acest univers.

Muzica ce ne-a fost prezentată în interpretarea entuziaștilor muzicieni din Cluj-Napoca s-a impus, înainte de toate, prin coerență și fluență a discursului sonor, prin dramatismul sumbru al expresiei, prin originalitatea limbajului melodic, armonic și modal prin care George Enescu se înscrie printre marii inovatori ai muzicii secolului al XX-lea alături de Bartók, Stravinski, Schönberg, Alban Berg, Webern, Messiaen, Scriabin și alții...

Felicitări muzicienilor clujeni pentru acea seară memorabilă, felicitări Operei Române pentru inițiativa de a o organiza ; felicitări criticilor muzicali Alfred Hoffman și Viorel Cosma, precum și compozitorului Doru Popovici, care au rostit cuvinte pline de miez în legătură cu evenimentul, conferind acestuia și caracterul unei manifestări educative de excelent nivel.

Vasile DONOSE

MUZICIENI ROMÂNI

Compozitorul Savel Horceag la 82 ani

„Tinerețe fără bătrînețe", așa ar trebui să începem prezentarea compozitorului Savel Horceag ; nimic, privindu-l, nu-ți creează imaginea unui om la vîrsta de 82 de ani ; ținută dreaptă, mers sigur, elastic, luciditate perfectă, vivacitate și mai ales o forță ce o degajă marea putere de muncă. Iată toate calitățile unui om tînăr și sănătos, iată prima impresie pe care o ai la întîlnirea cu compozitorul. Apoi studiindu-l atent, cunoscîndu-i creația muzicală observi deplina concordanță între fizic și psihic, între persoana și opera pe care a realizat-o, și pe care într-un elan tineresc și umanitar, impulsionat, dar și susținut de talent ne-o dăruie.

Poate ar trebui să vorbim de începuturile compozitorului Savel Horceag de acum 60 de ani, poate trebuie să amintim profesorii pe care i-a avut ; și o vom face din stimă pentru acele nume de răsunet ale muzicii și pedagogiei românești precum și profesorii străini și ca un mic omagiu adus acelora ce s-au preocupat și au acordat încredere unui tînăr muzician de acum 60 de ani ce făcea primii pași în cunoașterea temeinică, aprofundată a marelui tărîm al muzicii : — La Conservatorul din București (1920—1927) — D.G. Kiriac (teoria muzicii), Ion Nonna Otescu (armonie, fugă și compoziție), Alfonso Castaldi (contrapunct și dirijat de orchestră), George Cucu (armonie polifonică), Faust Niculescu (dirijat de cor), Petre Nițulescu (corn), Dimitrie Cuclin (istorie și estetică muzicală) și P. Danmoureux — orchestrație la Conservatorul din Paris între anii 1927—1928.

Dar cea mai caracteristică pentru toată activitatea compozitorului rămîne munca perseverentă, personală, pentru aprofundarea conținutului muzical, observînd, din acest punct de vedere, o permanentă înnoire a mijloacelor de expresie. Astfel, întreaga creație a maestrului se prezintă ca o creștere continuă — de la o lucrare la alta — contribuind prin asimilarea și dezvoltarea armoniei, al coloritului orchestral, la dezvoltarea muzicii românești de fanfară. Rădăcinilor naționale grefate pe o temeinică instruire clasică, la care se adaugă modalitățile intonaționale și de orchestrație, sînt puternic ancorate în actualitate : *Răscoala țăranilor din 1907* — poem simfonic, *Canalul Dunărea-Marea Neagră* — poem simfonic, *Porțile de fier* — uvertură ș.a.

Preocupările, bucuriile oamenilor din patria noastră, își găsesc un puternic ecou în inima compozitorului Savel Horceag, inima aceasta mare care a bătut și continuă să bată pentru poporul său, creația sa fiind o mărturie elocventă.

Aurel POPA

Valentin Gheorghiu

Mihail Jora spunea : „Orice ar fi, marea muzică trebuie să se asculte în sălile de concert, marile opere trebuie urmărite pe scenele lirice ale țării și ale lumii, pentru a se crea acel contact direct între meloman, interpret și creator".

Mediatorul relației creator-ascultător este interpretul. Un interpret care a reușit să se impună de-a lungul unor prestigioase competiții interpretative ce reclamă dotare reală, ca și desăvîrșirea tehnică, dar și în mari săli de concerte, înconjurat de ascultători statornici, este pianistul Valentin Gheorghiu.

Urmînd firul evoluției sale, observăm că, dacă școala severă a profesoarei Florica Musicescu a conturat pianiști de factură barocă și clasică, profilîndu-și drept culme momentul Beethoven, clasa unei alte profesoare — Constanța Erbiceanu — a îndrumat elevii cu precădere spre muzica romantică și modernă. Valentin Gheorghiu apraține celei de a doua orientări.

Printre calitățile esențiale ale interpretului, remarcăm un ton de o nobilă și aleasă calitate, care l-a făcut pe compozitorul italian Vrigilio Mortari să afirme : „Aleasa calitate a tonului lui Valentin Gheorghiu impresionează puternic și cel puțin pe mine mă determină să-l compar cu Cortot. Mai mult chiar, aș spune că e un Cortot al românilor".

Ca și în cazul lui Cortot, muzica lui Schumann ocupă un loc predilect în repertoriul său, culminînd cu *Concertul pentru pian în la minor*, în a cărui redare distingem spiritul reținut, romantic, dublat de un simț precis al proporțiilor și al ritmului. Interpretarea acestui concert tălmăcește parcă întreaga existență a compozitorului sublimată în expresia poetică, dualitatea spiritului schumannian — de visător elegiac trăind într-un etern *andante*, dar și pasionat circumscris tumultului unui *allegro furioso* — fiind redată prin melancolia reflexivă a primelor două părți, transfigurată în înseninarea din final conferită de înțelegerea superioară a existenței.

In pianistica brahmisiană — ne referim mai ales la *Intermezzo*-urile creatorului german — Valentin Gheorghiu ne invită la melancolia liniștită, meditație gravă, sobrietate conducînd spre austeritate, concepîndu-l astfel pe Brahms ca pe un romantic clasicizant, a cărui întrupare începe în ultima perioadă beethoveniană.

Rari sînt pianiștii care interpretează cu nemăsurat farmec unul din cei mai mari melodiști ai timpurilor — Franz Schubert. În sonatele schubertiene, Valentin Gheorghiu surprinde cu mare finețe specificul vienez, prin reliefarea unui melos popular cuceritor, surprinzînd în același timp și luxurianta fantezie armonică și ritmică a celui prea de timpuriu plecat dintre artiști.

Tălmăcind inefabilul muzicii lui Debussy, Valentin Gheorghiu intuiește cu subtilitate mult citatul : „de la musique avant toute chose". Tulburătorul *Clar de lună*, în interpretarea sa, poate fi perfect considerat muzică de fond plină de profunzime, culoare, picturală chiar, pentru poezia lui Paul Verlaine.

Valentin Gheorghiu s-a preocupat îndeaproape de valorificarea muzicii românești. Îi datorăm prezentarea în cea mai aleasă ținută a creațiilor enesciene, relevînd preocuparea constantă a compozitorului de a da conținutului românesc al muzicii sale un sens omenesc foarte larg. De neuitat sînt, în acest sens, interpretările date *Sonatei a III-a pentru pian și vioară* (împreună cu fratele său, Ștefan Gheorghiu), *Quartetului pentru pian, vioară, violă și violoncel în re minor, Suitei pentru vioară și pian „Impresii din copilărie"*, *Simfoniei de cameră*, prezentată pentru prima dată într-o formație sub conducerea lui Constantin Silvestri.

Lui Paul Constantinescu i-a interpretat *Concertul pentru pian*, oferindu-ne un disc de antologie, culminînd cu „doinirea lentă" din partea a II-a (termenul aparține regretatului muzicolog George Breazul). Am reținut, de asemenea, vitalitatea contaminantă cu care tălmăcește *Toccata* aceluiași compozitor în atîtea ocazii.

S-ar mai putea vorbi de poetica muzicală cu care a valorificat una din piesele lui Pascal Bentoiu — *Sonata pentru violină și pian.*

Dacă la toate acestea adăugăm sugestivele sale lieduri pe versuri de Arghezi, cunoscutul *Trio pentru violină, cello și pian*, și minunatul *Concert pentru pian*, avem imaginea compozitorului Valentin Gheorghiu, recunoscut și apreciat în țară și peste hotare, constituindu-se ca un alt mesager complet al artei noastre. Sub acest raport, o personalitate a muzicii pragheze. Ilya Hhrnik spunea : „Din partea a II-a se desprinde intraductibilul cuvînt românesc *dor*. Dacă Alfred Cortot a fost poetul elegiei reținute și al rafinamentului sonor, Valentin Gheorghiu e poetul nostalgic al doinei, dovedind o personalitate componistică puternic ancorată în sufletul poporului său".

Marta POPOVICI

Lucian Blaga cîntat de Sigismund Toduță

Melopee a întoarcerilor noastre într-un orizont ritmat de sonorile „Mioriței veșnic călătoare", poezia lui Lucian Blaga este o expresie autentică a sufletului românesc. Revendicîndu-și sursele de inspirație din tezaurul folcloric, poetul, conștiință artistică reprezentativă, intelectual de profundă erudiție și de mare rafinament, cristalizează o sensibilitate ancestrală în opere unitare, de înaltă valoare, ce îi afirmă crezul umanist și patriotic.

Lucian Blaga, poetul care a suferit de prea mult suflet, a trăit toate neliniștile epocii sale filtrate de simțămîntul marii treceri, al trecerii vieții, găsind mereu salvarea în certitudinea naturii, dar și în cultură și în istorie. Sensibil, de la început, la fiecare dintre ele, le-a redus la un sens fundamental în care a proiectat propriile lui aspirații și le-a privit din perspectiva acestuia, ca mărturii ale prezenței omului, ca dovezi ale permanenței lui și ale forței creatoare prin care el triumfă asupra neantului.

Marele poet ardelean a tradus, nu o dată, aspectul cosmic al existenței noastre, racordată la sentimentul unei istorii puțin clementă cu locuitorii acestui pămînt, destăinuindu-se :

> Răni ducem — izvoare —
> deschise sub haină.
> Sporim nesfîrșirea
> cu-n cîntec, c-o taină.

și ridicînd metafora poetică la o viziune filosofică, iar înțelepciunea la puterea unui destin colectiv. De aici interesul său pentru mit și legendă, pentru o lume difuz articulată pe dimensiunea temporală, dar mai ales, pentru satul-idee, pivotul a ceea ce el numea spațiul mioritic. Un spațiu care, asimilînd istoria, primește transparența lacrimei.

Sînt sugestii ce transpar și din creația compozitorului Sigismund Toduță, autor al baladei-oratoriu *Miorița,* al oratoriului *Pe urmele lui Horea* și al operei *Meșterul Manole,* amplă trilogie, menită să întruchipeze în muzica românească trei simboluri majore ale spiritualității neamului. Meditația gravă ce impregnează esențial lirica lui Blaga o regăsim, deopotrivă, în sonatele, simfoniile, corurile, liedurile compozitorului, adevărate modele ale genului, prin forța expresivă și virtuozitatea concentrată a scriiturii, prin măiestria cu care valorifică virtuțile melosului nostru popular.

Consonanța tainică între Lucian Blaga și Sigismund Toduță ni se relevă cu atît mai convingătoare, atunci cînd compozitorul își asumă răspunderea de a transpune în arta sunetelor versurile poetului. Astfel, în orizontul românesc, poezia lui Blaga și muzica lui Toduță se contopesc într-un tot indisolubil, la curțile dorului, cuvîntul poetului, șoptit, dar tenace, aflîndu-și aici corespondentul în sonorități corale, de structură modală, colorată printr-un cromatism diatonic, specific artei sale.

Asemeni madrigalelor din ciclul *La curțile dorului,* liedurile pentru voce și pian, pe versuri extrase din volumele *La cumpăna apelor, Laudă somnului* și *Alte poezii,* vădesc, prin nobila melodicitate pe care o respiră, aceeași matrice stilistică, fondată pe o milenară tradiție.

Geneza acestor creații muzicale ne-a fost dezvăluită prin următoarele repere oferite de însuși compozitorul : „Cu ocazia ultimei vizite în casa lui Lucian Blaga, poetul și-a exprimat dorința să găsesc o înveșmîntare muzicală pentru cîteva din poeziile lui inedite. Au trecut de atunci mai bine de două două decenii, cu rostirea textelor, urmată de lungi meditații, spre a înțelege gîndul poetului, lumea lui pătrunsă de idei pline de sensuri, care mi-au înfrumusețat zilele și anii... În 1979 s-au conturat cele trei madrigale pentru cor sub titlul *La curțile dorului* iar în toamna anului 1980 am definitivat partitura celor 14 lieduri pentru voce și pian. Închei astfel perioada 1961—1981 închinînd marelui poet această modestă ofrandă, în semn de profundă recunoaștere și admirație pentru tot ce mi-a dăruit din belșugul inimii și minții lui."

Cele mai multe dintre liedurile și madrigalele prezentate în cadrul primului recital muzical închinat poetului Lucian Blaga de la a cărui trecere dincolo de pragul obîrșiei și al izvorului s-au scurs 20 de ani, circumscriu dorul-dor, prezență organică atît în arta poetului, cît și a compozitorului, atestîndu-le, o dată în plus, legătura conceptuală intrinsecă.

> „Pe-un drum ne duce dorul-dor
> pe-un drum
> ce dincolo de orice călător
> mai are-o prelungire".

Este, fără-ndoială, prelungirea lui într-o muzică ce, parafată de personalitatea lui Sigismund Toduță, reliefează încărcătura emoțională a poeziei, transmițîndu-ne, împreună cu ea, fiorul unei puternice și elevate trăiri estetice.

Rodica OANĂ POP

★

Prezenta însemnare nu se dorește o cronică ci mai curînd o meditație. După audiția *Simfoniei a V-a,* a celor două recente *Concerte pentru orchestră de coarde* și mai ales a magistralei pagini numite *Pe urmele lui Horea,* poți fi deconcertat de forța titanică a unui om mereu deschis spre ideal și perfecțiune : SIGISMUND TODUȚĂ. Muzicolog aplecat spre tainele cele mai profunde ale muzicii barocului, profesor eminent, compozitor de talie internațională (ce facem noi elevii și contemporanii lui pentru a afla lumea mai bine despre acest Lutoslawski, Șostakovici sau Messiaen al nostru ?) SIGISMUND TODUȚĂ a oferit publicului clujean un amplu recital de lieduri încheiat de trei madrigale pentru cor de cameră. A fost o adevărată bucurie pentru noi toți seara aceea în care liedurile profesorului au demonstrat o unitate stilistică, o frumusețe de filigram, o tensiune interioară, remarcabile.

În aceste pagini, poate cele mai subtil ascunse, cizelate cu o măestrie ce nu poate să o aibă decît un om pentru care actul de a pune creionul pe hîrtia cu portative este de fiecare dată un act decisiv, găsim adevăratul substrat al personalităţii omului şi creatorului SIGISMUND TODUŢĂ.

Nu este uşor (acest lucru îl cunosc din firavele mele încercări) să-l cînţi pe Blaga. Din aceste motive mă rezum doar să remarc priceperea, talentul, disponibilitatea vocală a interpreţilor : Edith Simon, Mihai Zamfir, Iulian Jurja, Ion Budoiu, Sussana Patek, Ninuca Oşanu-Pop, Lucian Creiţa, Harald Enghiurliu, corul de fete al Liceului de Artă dirijat de Mihai Guttman şi Cappella Transilvanica condusă de Dorin Pop. Au fost interpreţii unei seri care s-a apropiat de ceea ce în mod obişnuit numim perfecţiune.

Maestrul Sigismund Toduţă poate fi mîndru că a beneficiat de concursul acestor interpreţi de marcă. Interpreţii îşi vor aduce aminte peste ani că au avut prilejul să omagieze prin interpretările lor muzica unui mare compozitor al secolului nostru — SIGISMUND TODUŢĂ.

Mihai MOLDOVAN

La 80 de ani de la naşterea lui Theodor Rogalski

Am avut şansa să-l văd şi să-l ascult de multe ori pe Theodor Rogalski : în sala de repetiţie, cînd explica de la pupitrul dirijoral, pregătind orchestre simfonice şi apoi conducînd concerte ; l-am urmărit cînd acompania, la pian, în recitale — de fapt el conducea ! ; l-am auzit uneori vorbind în public, în medii profesional-muzicale, unde, ad-hoc, desfăşura magistrale clarificări de specialitate şi estetice, cuvenite „puneri la punct". Au fost prilejuri să-i fiu pe-aproape cînd lucra la Radio, unde a deţinut un rol determinant, mai demult, în orientarea programelor muzicale ; şi la Filarmonica din Bucureşti, unde a fost un timp prim-dirijor.

Chemîndu-mă acasă la dînsul, pentru a-mi da nişte pagini de partitură pe care tocmai o orchestra, l-am găsit, odată, extenuat.

Cînd ne uităm acum la oricare partitură trecută pe sub pana lui Rogalski, fiecare pare a fi „un tratat despre lucrul bine făcut", ca la Enescu şi ca la Paul Constantinescu. Dar, cine mai ştie cîte schiţe, retuşuri, refaceri, versiuni, existaseră înainte ?

Grafica de pe portativele lui Rogalski este ea însăşi frumoasă, ordonată, echilibrată, dovedind o stăpînire a elementelor constitutive, cursivitate şi logică în articularea şi suprapunerea elementelor ; şi o admirabilă economie de mijloace.

Stravinski făcea în Arta sa poetică lauda artizanului, pentru că arta *presupune* meşteşug desăvîrşit.

S-a spus :

Un poem orchestral într-o singură pagină de partitură, ca la Ravel sau Liadov ; o subtilă aquarelă muzicală în cîteva măsuri, ca la Debussy ori Erik Satie.

Am enumerat mai ales francezi fiindcă ştim că Rogalski s-a perfecţionat la Paris, cu Ravel şi Vincent D'Indy — după ce studiase înainte la Conservatorul din Leipzig. Dar el plecase format de la Conservatorul din Bucureşti ; şi se angrenase de timpuriu în mişcarea de idei ce va fi fost formulată ca Program al Societăţii Compozitorilor Români, în 1920. De altfel, obţinuse în 1919, înaintea plecării în străinătate, deci, o Menţiune la Premiul naţional de compoziţie George Enescu. Şi tocmai în anul încheierii cursurilor de la Schola Cantorum, din capitala Franţei, după alte două menţiuni şi un premiu II, i se atribuie Premiul I de compoziţie Enescu. Era vorba de un Quartet de coarde care, faţă de lucrările de acelaşi gen ale unor înaintaşi, folosind mijloace de expresie clasico-romantice, reprezintă o etapă nouă, de tatonări în subtilităţi armonice şi de instrumentare.

La Conservatorul din Bucureşti, unde i-am fost elev la cursul de orchestraţie, îi aduceam la lecţie maestrului Rogalski, teme-partituri după miniaturi din pian de Schumann, atît de plastice în sine ; după o sonată „voluntară" de Beethoven, lapidarul. Se uita atent... scotea creionul şi din cînd în cînd zicea : „aici, eu aş face aşa..." şi scria lîngă mine. Încercam iluzia, cel puţin încurajatoare, că... m-a făcut coleg al său.

Ei bine, într-o pauză dintre două ore consecutive de orchestraţie, neieşind împreună cu colegii mei, am rămas lîngă Theodor Rogalski, pătruns de o stimă afectuoasă. Era aşezat în faţa pianului, vorbea cu mine, iar cu stînga îşi plimba degetele agale, pe claviatură. Ce înlănţuiri de sunete ! ce acorduri !

Ce colorаţii !... La un moment dat, suna lent o cvartă şi o cvintă micşorată. Cîteodată mă tachina, amabil, cu : „Ştii de unde-i asta ? Atunci i-am răspuns repede : „Dintr-un Preludiu de Debussy"... „Ar putea fi — spune Rogalski ; însă figura asta este de marele dar modestul nostru Kiriac, compozitor de genială intuiţie în tratarea melosului popular. Uite ! melodioara care vine pe această figură anticipatoare de acompaniament". Şi o cîntă, îngăimînd cuvintele „Ciobănaş de la miori". Au fost apoi secunde în şir de linişte... ; linişte întreruptă, evocator, de Rogalski : „Pentru mine Kiriac, Societatea corală Carmen, Folescu — pe care l-am acompaniat în „Ş-aide, mîn-

druțo ! — ideea unei culturi muzicale care să îmbine cea mai înaltă măiestrie cu accesibilitatea, cum ne arăta Enescu, ...au însemnat foarte mult, totul".

Știam că vorbește un muzician cultivat, cu largi orizonturi. Știam că el trebuia să compună mai mult, și că se cheltuiește fără limite mereu pentru alții.

Avea prestanță nobiliară Rogalski, dar era un democrat de esență, atît în calitate de corepetitor și aranjor cît și în postul de director și dirijor. Peste tot a ajutat ca un lucrător harnic și a organizat înțelept. Orchestrei simfonice CFR, din București, condusă de el, i-au urmat, după Eliberare, Ansamblul Sfatului Popular al Capitalei și Ansamblul folcloric Perinița din București, paralel cu activitățile de dirijor la Radio, la Filarmonica „George Enescu" și în țară, la noile noastre filarmonici, instruindu-le în perioada anevoioasă de formare și afirmare artistică.

Rogalski era pretutindeni ! Iar acasă trudea mereu asupra portativelor : transcria, prelucra, orchestra... și compunea în fărîmele de timp ce-i mai rămîneau.

Pentru Rogalski muzică de orchestrat însemna nu numai Schumann și Brahms ; însemna și cîntece de mase ale actualității, și cantate, oratorii ; precum și lucrările vocal-simfonice ale înaintașilor, ca de exemplu Ciprian Porumbescu. Muzică bună de orchestrat, de prelucrat creator, a fost întotdeauna folclorul nostru și chiar o suită de Negro Spirituals.

Distincția, căldura sufletească, compasiunea — aceasta transpare din „Două schițe simfonice" ! — se dovedeau întotdeauna calități din cele mai prețioase la Rogalski, omul-artistul.

Dicționare străine au înregistrat numele muzicianului român. Ale noastre îi enumeră studiile, distincțiile, locurile și genurile în care a activat și creat. Dar din înșirările ca din registre nu prea reies sensurile majore ale unei vieți !

„Odă solemnă în amintirea unui mare artist" — așa era intitulată o lucrare simfonică dedicată, mai demult, de un coleg al său, lui Theodor Rogalski.

În aceste zile, la împlinirea a 80 de ani de la nașterea lui Rogalski, figura marelui artist și om al zilelor noastre, ne este dragă și foarte aproape !

E. P.

CENTENAR BARTÓK *

Bálint SÁROSI

Contemporanii noștri sînt puși în fața unui număr prea mare de informații; din acest motiv sînt nevoiți să treacă peste întîmplările de mică importanță, ca să poată să se oprească și să mediteze asupra jaloanelor însemnate. Marile aniversări au tocmai această menire: să ne oprim și să medităm.

Poporul român își are propria aniversare în acest an : serbează centenarul nașterii celui mai mare compozitor al său, George Enescu. Îl serbează totodată, împreună cu maghiarii și cu multe alte popoare ale lumii și pe Béla Bartók, care s-a născut tot cu o sută de ani în urmă, în ziua de 25 martie 1881.

Centenarul Bartók ne prilejuiește ocazia să ne întîlnim acum. Datoria mea este să vă informez succint despre evenimentele mai însemnate ale acestui centenar.

În Ungaria, televiziunea, radioul și viața de concert consideră ca fiind o sarcină de extremă importanță prezentarea, menținerea la ordinea zilei, în tot cursul anului, a operei bartókiene. În afara compozițiilor se prezintă documente originale, se țin conferințe despre creația sa muzicală, despre activitatea sa folcloristică. Luna septembrie va fi cea mai bogată în evenimente științifice. Consiliul Internațional al Muzicii își va ține următorul congres între 27 septembrie și 1 octombrie la Budapesta. Deoarece aniversarea Bartók, conform hotărîrii UNESCO, face parte din aniversările majore, congresul și-a ales ca tematică pe Bartók. Acest simpozion internațional de trei zile va constitui un eveniment central al aniversării și va avea menirea să fie organizat de către Institutul de muzicologie al Academiei de Științe din Ungaria și va oferi participanților totodată prilejul să facă cunoștință cu materialele Arhivei Bartók a Institutului — în primul rînd cu manuscrise.

Cu ocazia centenarului vor apărea o serie de cărți, de note muzicale și de discuri. Aș dori să vă atrag atenția în special asupra acestora din urmă. Integrala Bartók, compusă din 38 de discuri, editată de către casa de discuri „Hungaroton" este bine cunoscută și discofililor din România. În afară de aceasta, în septembrie vor apărea — printre altele — două serii ce se anunță interesante :

1. Două albume — în total 13 discuri — înregistrări personale ale lui Bartók ca pianist (unele conținînd și vocea lui).

2. Patru discuri de muzică populară maghiară culeasă de el. Dintre acestea, materialul de pe trei discuri a fost înregistrat deja inițial pe discuri, în anii treizeci, sub îndrumarea lui

* Cuvînt rostit la Conferința de presă ținută la Ambasada Republicii Populare Ungare din București, martie 1981.

Bartók. Caietul anexă al discurilor conține și transcrierile făcute de Bartók. Al patrulea disc conține fonograme înregistrate de el însuși în perioada anilor 1906—1914.

În cîteva țări occidentale, nașterea lui Bartók se aniversează tot cu un program desfășurat pe parcursul întregului an. În Italia, din octombrie anul trecut, se derulează un plan, conform căruia — cu alternanța orașelor — în cursul unui an se prezintă întreaga operă bartókiană. În afară de acestea, se organizează comemorări, conferințe, expoziții. Inițiatorul programului este însuși Luigi Nono, compozitorul de renume mondial.

În Republica Federală Germania (pentru a menționa doar un singur oraș din regiunea Ruhr, Duisburg) se organizează de asemenea festivități bogate pe parcursul întregului an. La deschiderea ciclului de festivități, în februarie al cestui an, au fost de față ministrul culturii din Ungaria și membri ai familiei Bartók.

Am putea continua lista participărilor la aniversare cu alte țări vest-europene și cu state de pe alte continente — de la Japonia și Australia pînă la Statele Unite ale Americii. Universitatea din Texas, de exemplu, plănuiește, printre altele, prezentarea integralei Bartók în cadrul a mai bine de 30 de concerte ; iar în cadrul festivalului Bartók din Detroit săptămîna trecută a luat sfîrșit conferința științifică internațională, la care din Ungaria au fost prezenți cinci conferențiari.

Firește, și țările socialiste își aduc prinosul în fața memoriei lui Bartók. La Conservatorul din Moscova se organizează o expoziție biografică și se dezvelește un bust Bartók ; iar ziua de naștere se serbează cu un concert festiv și cu prezentarea baletului *Prințul cioplit din lemn*. Aici, la București, pe 25, de ziua nașterii, va avea loc un concert festiv. A doua zi, prietenii maghiari și români ai muzicii, membrii familiei lui Béla Bartók vor depune o coroană de flori la casa natală a compozitorului, din Sînnicolau Mare.

Firește, e posibil să se desfășoare și numeroase alte evenimente internaționale legate de centenar, despre care însă deocamdată, nu avem cunoștință. Chiar numai de cînd am sosit la București, am putut vedea cîteva afișe anunțînd programe Bartók : baletul *Mandarinul Miraculos* la Opera Română, Recital Bartók tot la Opera Română. Dar și din cele de care Comitetul memorial Bartók din Ungaria are cunoștință, am amintit doar o mică parte.

Totuși, permiteți-mi, să nu continui cu datele festivităților, ci să rostesc întrebarea care s-ar putea să se fi ridicat în mai mulți dintre noi. De ce atîta festivitate în jurul unui singur compozitor, fie el cît de talentat și de celebru ? Am convingerea, că la această întrebare majoritatea dintre Dumneavoastră poate da un răspuns adecvat. Bartók nu este numai compozitor și muzicolog, ci și întruchiparea acelui umanism care stă la baza înțelegerii dintre popoare și, asupra acestui lucru, mai ales în zilele noastre, merită să meditäm.

Vă cer deci scuze dacă, în cele ce urmează, vă relatez fapte cunoscute de Dumneavoastră, ele se leagă organic și de cultura românească. Fiind etnomuzicoog, mă opresc în primul rînd asupra aspectelor legate de muzica populară.

In primii ani ai secolului nostru, deocamdată, Bartók a început să manifeste interes față de tradițiile orale ale muzicii maghiare doar în calitatea sa de compozitor. În tipărituri i-a stat la dispoziție acel repertoriu de cîntece urbane, romantice, maghiare ale secolului al 19-lea, din care s-au inspirat tematic înainte vreme Liszt pentru *Rapsodiile ungare* și Brahms pentru *Dansurile ungare*. In curînd însă, s-a convins că aceste melodii semiculte nu sînt nici suficient de valoroase, nici suficient de originale ca să poată deveni baza, izvorul adevăratei reînnoiri muzicale maghiare. Așa și-a îndreptat atenția asupra muzicii țărănești, de a cărei culegere s-a apucat în 1905, împreună cu Zoltán Kodály. În urma contactului cu muzica satelor a înțeles imediat, că tradiția nescrisă țărănească cuprinde valori ce merită cea mai mare atenție, nu numai ca „materie primă" pentru compozitor, ci și în sine. Aceste valori, sub impactul civilizației, sînt sortite pieirii, de aceea, trebuie urgent salvate. Din acest motiv, chiar de la începutul carierei sale, Bartók a considerat că cercetarea muzicii populare este o datorie mai presus chiar de activitatea componistică și de cariera de pianist și s-a dedicat cu pasiune acestei activități. Inteligența sa, spiritul său de dreptate și obiectivitatea sa l-au imunizat de timpuriu față de prejudecățile naționale de orice natură. A fost la fel de receptiv față de valorile muzicale ale altor popoare ca și față de cele maghiare. A început să culeagă muzică populară slovacă aproape concomitent cu cea maghiară. Între 1906 și 1918 a cules 3 223 de melodii slovace și în anii 20, a și pregătit pentru editare această colecție. Numărul melodiilor românești culese de el, între 1908 și 1917, este și mai mare : atinge cifra de 3 500. (Muzeul etnografic din Budapesta păstrează și azi circa 1 100 de cilindri de fonograf din culegerea românească a lui Bartók). Doar pentru comparație : Bartók a cules 2 721 de melodii populare maghiare. Din culegerile sale românești, încă în 1913, a apărut un volum *(Cîntecele populare românești din Comitatul Bihor)* — cu zece ani înaintea primei colecții de cîntece populare maghiare, întocmite împreună cu Zoltán Kodály.

Ardea de dorința de a cunoaște și muzica popoarelor mai îndepărtate. În 1923, în autobiografia sa, Béla Bartók ne mărturisea : „Mă preocupă mai multe planuri de călătorii, ce par, în condițiile noastre, destul de temerare. Dintre acestea, ca un început modest, am și întreprins una. În 1913 am vizitat Biskra și

împrejurimile pentru a studia muzica țărănească arabă de acolo. Izbucnirea războiului m-a afectat dureros și pentru că a curmat brusc orice posibilitate de cercetare de această natură, iar pentru studiile mele nu au mai rămas decît anumite teritorii din Ungaria, unde, pînă în 1918 — în orice caz într-o măsură redusă — am mai putut lucra".

În 1936 a mai reușit să ajungă în Turcia ; după 1918 într-adevăr acesta a fost singurul său drum însemnat pentru a culege folclor muzical. De alte teritorii nu a mai avut posibilitatea să se ocupe, decît la birou, cînd, în 1940, în America, s-a angajat să pună pe note colecția de muzică populară iugoslavă a lui Parry. (De altfel, tot între 1940 și 1945, a terminat și manuscrisul uriașei sale colecții postume românești).

Ar fi prea mult dacă am încerca să zugrăvim, chiar și o imagine sumară, despre activitatea de etnomuzicolog a lui Bartók. Să ne rezumăm deci la muzica populară românească și nu numai datorită prilejului de față, ci și pentru că Bartók, în cadrul performanței sale de proporții uluitoare, a depus cel mai mare efort și a făcut cele mai mari sacrificii tocmai în interesul muzicii populare românești. Așa cum menționa unul din eminenții săi prieteni români, Constantin Brăiloiu, Bartók „...era numai simplitate și inocență. Totuși el nu înțelegea să abandoneze cu nici un preț apărarea adevărului său." În 1920 este atacat din partea maghiară, ca nefiind un bun patriot și cu activitatea sa etnomuzicologică stă în serviciul naționalismului românesc. În 1936 criticii români i se împotrivesc cu înverșunare, acuzîndu-l de revizionism, fiindcă în studiul intitulat „Muzica populară a maghiarilor și a popoarelor vecine" a demonstrat influența maghiară asupra muzicii populare din unele ținuturi transilvane românești. Încep să pună sub un acut semn de întrebare pînă și competența sa ori deja în această perioadă este valabilă afirmația ulterioară unanimă a etnomuzicologilor români în privința lui, afirmație formulată de Tiberiu Alexandru astfel : „Prin publicațiile sale științifice și prin publicările sale componistice, Béla Bartók a făcut cunoscută și prețuită în lumea întreagă muzica populară românească. Cercetările sale au deschis perspective largi folcloristicii românești." Folcloriștii și etnomuzicologii lumii se referă adesea la „varietatea etnică" a Europei răsăritene și la observația potrivită pe care Bartók a făcut-o în legătură cu aceasta : „Această varietate etnică, ca urmare a contactului permanent dintre popoare, a dus la crearea celor mai variate forme ale muzicii populare ; așa se explică de ce muzica populară a Europei răsăritene este atît de bogată în tipuri de melodii și, în esență, în cîntece populare." Una din constatările sale adesea citate și oglindind experiența sa vie este că „în rîndul țăranilor nu există și nu a existat vreodată nici urmă de ură față de alte popoare... — ura față de alte neamuri emană numai de la cercuri mai înalte."

El considera muzica populară românească originală, bogată și valoroasă și ca atare o și iubea. După izbucnirea primului război mondial, în 1914 scria lui Ioan Bianu : „...orice s-ar întîmpla, nu am să trădez munca mea pe care am început-o : socot drept scop al vieții mele să continui și să isprăvesc studierea muzicii poporului român, cel puțin în Transilvania." Este aproape de necrezut ca pînă la sfîrșitul vieții sale scurte să fi putut urma cuvînt de cuvînt această promisiune. Pregătirea pentru tipar a majorității folclorului muzical românesc cules de el a terminat-o în America, în 1945, anul morți sale. Este vorba de trei volume mari, sistematizate cu o rigurozitate științifică exemplară și complectate cu studii și note.

Această colecție de limbă engleză a apărut, pînă la urmă în 1967, la Haga, sub titlul *Rumanian Folk Music*. Ce înseamnă această lucrare pentru muzicologia românească, s-o aprecieze specialistul român. Îl citez iarăși pe Tiberiu Alexandru : „Este cea mai mare și cea mai importantă culegere de folclor muzical românesc apărută pînă în prezent." Culegerea, care conține 2 555 de melodii și 1 752 de texte poetice, a ajuns între timp la volumul al cincilea. S-au reeditat volumele revizuite ale colindelor, respectiv al muzicii populare maramureșene, publicate deja în timpul vieții lui Bartók (parțial chiar pe cheltuiala lui !) Și acestea din urmă au fost pregătite pentru tipar de către el însuși, încă în anii treizeci. Este remarcabil că melodiile instrumentale de dans, notate cu o minuțiozitate inegalabilă, sînt însoțite de descrierea coregrafiei. Referitor la aceste volume putem să citățm cuvintele lui Brăiloiu care fuseseră folosite înainte de apariția acestor volume : „...a descris stiluri nebănuite înainte și, mai mult ...acest străin a formulat primul legile versificației populare românești."

Ocupîndu-se de muzică populară românească, Bartók a învățat bine românește și, ceea ce are o importanță și mai mare : în calitate de compozitor și-a însușit limbajul muzicii populare românești la nivel de limbă maternă. „Compozitorul trebuie să cunoască muzica populară a țării sale și să stăpînească mijloacele ei de expresie în aceeași măsură ca poetul limba maternă" — a afirmat el, tocmai la București, în 1934. A dovedit cu un șir lung de opere de inspirație românească că poți fi un fiu bun al propriului tău popor, iubind în acelaș timp sincer un alt popor ; înțelegînd și respectînd pînă în cele mai adînci profunzimi ideile, muzica, inima acestuia din urmă. Dansurile românești, melodiile de colind, cîntecele populare prelucrate de el, rapsodiile pentru vioară, *Suita de dansuri*, *Cantata pro-*

fana propagă, în limbajul muzicii, ideea că ceea ce desparte oamenii de diferite limbi și obiceiuri este de mică importanță și că este mult mai mult și mult mai important ceea ce îi reunește.

Sunetele pure ale muzicii exprimă mai bine respectul, înțelegerea reciprocă, coeziunea dătătoare de liniște, decît „vorbele" devenite în zilele noastre echivoce. Asistăm azi la o avalanșă de evenimente nu tocmai îmbucurătoare care produc neliniște în lume. În acest context, pentru omul de bună credință de pretitundeni, centenarul Bartók, comemorat cu seriozitatea care i se cuvine, constituie o sursă de bucurii și de nădejdi.

Expoziția memorială „Béla Bartók" de la Sînnicolau Mare

Centenarul nașterii lui Béla Bartók, sărbătorit de lumea muzicală internațională printr-o serie de manifestări, a fost marcat și în Banat — locul său de obîrșie — prin cîteva momente omagiale. Cu acest prilej am audiat creații din genul cameral, simfonic, concertant și teatral, ne-am reamintit de marile sale realizări în domeniul folcloristicii și al compoziției și, mai ales, gîndurile noastre s-au întîlnit într-un orășel al sfîrșitului de veac trecut — Sînnicolau Mare. Pentru că aici, acum 100 de ani, la 25 martie, în casa modestă a fostului director al Școlii Agricole din localitate s-a născut Béla Bartók.

Muzeul Banatului din Timișoara a considerat necesară realizarea unei expoziții în orașul său natal, o expoziție care încearcă să prezinte polivalenta sa personalitate.

Concepută din patru mari capitole : anii copilăriei, activitatea de folclorist, interpret și compozitor, tematica expoziției a fost realizată pe baza rezultatelor cercetărilor efectuate în ultimele decenii, care au fost publicate la noi în țară sau în străinătate, în măsura în care acestea ne-au stat la dispoziție.

Expoziția este alcătuită din peste 200 de fotocopii ale unor manuscrise, documente, acte, scrisori, afișe, programe ilustrații din care treizeci din fosta „expoziție" Béla Bartók.

Investigațiile efectuate la Biblioteca Academiei, Muzeul muzicii românești, Arhivele statului, Institutul de cercetări etnologice și dialectologice, Biblioteca centrală de stat și Editura muzicală, mărturiile documentare care ne-au fost puse la dispoziție au permis realizarea în cadrul fiecărei teme a unor momente aparte menite a prezenta legăturile lui Béla Bartók cu România. Începînd cu aportul său la tezaurizarea folclorului românesc, continuînd cu turneele sale la noi în țară și încheind cu lucrările muzicale inspirate de melosul românesc, toate acestea au fost susținute documentar prin mărturii care atestă admirația lui Béla Bartók față de muzica populară românească, legăturile sale de colaborare și prietenie cu reprezentanți ai culturii românești și mai ales integritatea etică a acestui creator de geniu care s-a străduit prin munca și muzica sa să contribuie la înfrățirea între popoare.

Cum era și firesc, expoziția prezintă *Anii copilăriei,* secțiune în care vizitatorul pătrunde în atmosfera orășelului Sînnicolau Mare al anilor 1890, are prilejul să vadă clădirea construită pe locul în care a fost casa natală, precum și clădirea școlii agricole și a școlii primare de care își legase numele și micul Béla, să-i cunoască părinții. *Dansul valah,* al cărui titlu îl notase cu grijă în caietul în care sînt menționate primele sale creații, reprezintă poate un moment al nostalgiei sale după locurile natale pe care a fost nevoit să le părăsească după moartea prematură a tatălui său. Concertul din 15 aprilie 1903, anunțat și comentat cu căldură în *Felsö Torontal,* acest prim recital susținut în Banat, este o revenire pe plaiurile copilăriei o reîntîlnire cu rude și prieteni. Și, în sfîrșit, un ultim moment — Sînnicolau Mare 1910 — cînd va poposi în acest oraș în calitate de folclorist pentru a nota din tezaurul muzicii noastre. Tot în acest context sînt prezente și secvențe transilvane : Oradea (1881—1892) și Bistrița (1893—1894), unde a urmat clasa a doua gimnazială și respectiv o parte din clasa a treia.

După o punte — *Studii muzicale* — în care sînt concentrați anii petrecuți la Bratislava, Budapesta și Berlin (1894—1903), ani de formare ai tînărului interpret și compozitor, este prezentată activitatea sa de folclorist. Conștienți că, din punct de vedere cronologic, preocupările sale în domeniul creației le-au precedat cu mult pe cele din domeniul folcloristicii, am optat totuși pentru prezentarea întîi a acestei laturi a activității sale, deoarece ea a influențat creația maturului Bartók, l-a ajutat în formarea și cristalizarea stilului său și în ultimă instanță i-a servit ca „punct de plecare" revitalizator pentru creația muzicală a secolului nostru.

Culegerile sale de folclor maghiar, începute sub imboldul lui Zoltán Kodály, cele slovace, arabe, turce, sîrbo-croate sau bulgare, strădaniile sale de a descoperi asemănări și deosebiri, influențe și interferențe între muzicile diverselor popoare, revelația descoperirii acelui străvechi „fond comun" al muzicii popoarelor indo-europene sînt prezentate în expoziție prin file de manuscris, ilustrații, pagini de corespondență (printre care și o carte poștală expediată din Alger prietenului său din Beiuș, Ioan Bușitia, 24 ianuarie 1913) și bineînțeles și prin texte explicative. Culegerile sale publicate postum încheie aceste mărturii ale unei vieți frămîntate și căreia „îi putem defini roadele : o reformă radicală a disciplinei numită folclor muzical, sau, mai bine zis, însăși întemeierea ei" (Constantin Brăiloiu).

Este prezent apoi aportul său la tezaurizarea folclorului românesc începînd cu prima sa culegere bihoreană despre a cărui muzică spunea că „este poate cea mai minunată muzică populară (...) care luată chiar în chip absolut este atît de fermecătoare încît ar putea-o admira toți oamenii de muzică ai Europei", apoi cele maramureșene, colindele, studiile sale despre folclorul românesc între care „Dialectul muzical al Românilor din Hunedoara" (acea piatră de temelie a folcloristicii românești), culminînd cu momentul — București 1934 — cînd are posibilitatea să cunoască muzica românilor și de dincolo de Carpați.

Din lipsa unui spațiu expozițional mai întins, cercetătorul a avut dureroasa sarcină de a renunța la expunerea a numeroase documente, fiind nevoit să selecteze doar cîteva, suficiente totuși pentru a ilustra intențiile comune ale lui Béla Bartók și ale Academiei Române, sau ale Societății Compozitorilor Români de a publica eșalonat întreaga sa colecție de folclor românesc. Primul război mondial, mai apoi situația complexă din anii interbelici au zădărnicit, pe rînd, apariția în țara noastră a culegerilor maramureșene și a colindelor.

Concertele în România, incluse în cea de a treia temă a expoziției, beneficiază de o serie de programe, cronici, fotografii cu dedicație, figuri de muzicieni români pe care Béla Bartók i-a cunoscut cu prilejul turneelor sale. Și, așezat la loc de cinste, programul concertului din 20 octombrie 1924, cînd Béla Bartók împreună cu George Enescu au interpretat cea de a doua sonată a muzicianului maghiar, își transmite peste decenii mesajul său umanist, rezonanțele acestui veritabil și simbolic act de cultură.

Béla Bartók *compozitorul* debutează în expoziție cu cele *10 cîntece populare maghiare* pentru voce și pian (106) publicate în colaborare cu Zoltán Kodály.

Și în sfîrșit — cum credem că era și firesc — am acordat un spațiu expozițional lucrărilor inspirate din melosul popular românesc : *Două dansuri românești pentru pian, Sonatina pentru pian, Jocuri populare românești* pentru pian, *Colinde pentru pian*, citate care i-au inspirat prima *Rapsodie pentru vioară și pian* și acea minunată *Cantata profana* realizată pe textul unei colinde românești.

De altfel întreaga expoziție în intenție și realizare se vrea un simbol al ideilor generoase pe care, și prin care a trăit Béla Bartók, se vrea un act de cultură menit a cimenta legăturile de prietenie dintre cele două popoare. Și dacă am reușit, credem că, în acest sens, expoziția este cel mai frumos omagiu pe care i-l putem aduce azi, la centenarul nașterii sale.

Rodica GIURGIU

CERCETARE MUZICALĂ

Mijloacele electro-acustice și spectacolul sincretic

Corneliu CEZAR

Încă din zorii artei culte, preocuparea pentru ameliorarea, extinderea și îmbogățirea mijloacelor de expresie a constituit una din trăsăturile definitorii ale creatorilor. Cum arta — cel puțin cea durabilă — izvorăște dintr-o profundă stare psihică polarizată în general între cele două principale dimensiuni artistice : concentrare-intuiție-sens și reprezentare-estetic-satisfacție, creatorii au simțit mereu nevoia să „forțeze" pragul adesea atît de îngust al posibilităților concrete oferite de materialul instrumental, astfel încît consumatorului de artă să i se poată înlesni cît mai mult accesul la aceste stări psihice profunde de concentrare și reprezentare. Rezultatul acestui proces de diversificare și îmbogățire tot mai mare a mijloacelor artistice se arată însă în mod paradoxal a fi dihotomic și invers proporțional, pentru că pe măsură ce șansele de reprezentare cresc, pe măsură ce arta devine mai legată de elementul estetic autonom, în aceeași măsură cele de concentrare psihică scad. Elementele artistice simple și „arta integrată" stimulează puterea de generalizare și aprofundare, dar inhibă, restrîng reprezentarea și satisfacția estetică ; cele tot mai ample și diversificate, „arta integratoare", autonomă, stimulează capacitatea asociativă, fantezia și plăcerea estetică, dar în egală măsură favorizează superficialitatea, dispersia psihică, hipertrofiază funcția socio-culturală a artei cu excesele ei : individualism sau/și didacticism, divertisment pur etc.

În antichitate simple melodii, cîntate la fluier, liră sau din voce, puteau produce uneori efecte psihice considerate astăzi exagerări de legendă ; înainte cu 5—6 secole, un simplu „cantus firmus" putea încă avea profunde rezonanțe etice, filozofice și contemplative, la care astăzi lucrări de amploarea și valoarea unui *Gruppen* spre exemplu, nu mai pot avea acces, cu toată strădania autorului, deși ariile de reprezentare

și asociere sînt incalculabil extinse și stratificate.

Să fie oare de preferat în acest caz renunțarea la orice cercetare în domeniul mijloacelor, abandonarea căilor care multiplică posibilitățile de reprezentare ?

Sînt tot mai multe indicii că muzica actuală, după perioadele de serialism total și muzică formală pe de o parte și aleatorism, grafism și bruitism de toate genurile, pe de alta, încearcă o reîntoarcere spre modalități deja cunoscute de reprezentare, spre un „neo-brahms", un „neoceaikovski" etc. Aceste căi se poate să fie provizorii sau să se dovedească simple evaziuni, o reacție a anti-avangardei la vechea avangardă epuizată, ceva în genul modei vestimentare „retro". Nevoia de simplificare va rămîne însă — după părerea mea — pentru că structura psihicului omenesc s-a modificat mult mai puțin, în ultimile secole, decît structurile socio-culturale. În muzică, această necesitate se va manifesta — tot după părerea mea — în primul rînd prin nevoia resemnalării centrului tonal, nu numai în genurile didactice și de divertisment dar și în cele supuse avatarurilor individualității inovatoare.

Fără îndoială că mersul diversificării mijloacelor nu poate fi oprit. Rămîne la latitudinea fiecărui inovator de artă să-și realizeze propria soluție sintetizatoare, să-și acomodeze propria personalitate la momentul artistic de astăzi, între ceea ce consideră valoros în vechi și nou, între ceea ce consideră mijloc de exprimare și nivel axiologic acceptabil.

Pentru a face o simplă schemă istorică, putem spune că dacă la început, în primitiv și preclasic era melodia (și melodia a rămas și s-a notat într-o scriere suficient de adecuată), dacă în preclasicism și clasicism se maturizează contrapunctul apoi armonia, formele mari vocal-simfonice (și acestea rămîn și ele notate în limite satisfăcătoare), dacă, în sfîrșit, romantismul, impresionismul apoi expresionismul serial dezvoltă printre altele simțul varietății ritmice și formale (și acestea vor rămîne, datorită unor notații tot mai complexe și — pînă la un punct — adecuate), încă dinainte de mijlocul acestui secol se prefigurează o dimensiune muzicală pentru care toate notațiile rămîn încă inadecuate. Este vorba despre „micul infinit" sonor, micro-galaxiile *timbrului muzical*. Nu mă refer la faptul că un timbru de vioară se notează tradițional pe alt portativ decît unul de trombon și la execuție sună separat, vioară și trombon, ci la faptul că aceeași vioară, de pe același portativ tradițional, poate suna altfel la o distanță de 2 m de auditor, sau la 20 de m, cu microfon de contact sau fără, înregistrată cu placă de ecou sau nu. Mai mult : același sunet de vioară poate fi modelat astăzi pe adevărate „simulatoare" de sunet, poate fi supus unei adevărate alchimii transmutaționale pe toți parametrii săi : frecvență, durată, intensitate, repetiție, număr de armonice superioare, atac, direcție spațială etc. Pentru toate aceste micromodificări (cu posibilități de valorificare artistică și de reprezentare corespunzătoare) nu există încă o notație etalon eficientă. Graficele pe hîrtie milimetrică sau alte prospectări semiologice sînt încă departe de a garanta echivalența de unu la unu input-output. Fără îndoială, ca în toate celelalte dezvoltări ale mijloacelor muzicale, melodie și polifonie, armonie sau ritm, nici acest mijloc nou deschis investigației artistice muzicale a secolului nostru, aria timbrată completă nu reprezintă ipso facto o garanție în plan axiologic (de altfel nici un mijloc nu garantează valoarea) ci reprezintă doar aportul general al civilizației umane la progresul mijloacelor artistice și ar fi o naivitate să se creadă că se poate trece peste acest aport pur și simplu ignorîndu-l, în ciuda tuturor riscurilor de și mai mare dispersie psihologică menționate mai sus, prin concomitența invers proporțională reprezentare-aprofundare.

Dacă simpla voce omenească pe viu poate spune incomparabil mai mult în plan de profunzime psihologică, decît vioara, nu înseamnă că acest instrument ar trebui să tacă ; și dacă un sintetizor e încă și mai sărac în plan de profunzime decît vioara, nu înseamnă că nu e datoria noastră a contemporanilor săi să încercăm a-i acorda măcar reflexul viorii dacă nu al vocii omenești.

De altfel misiunea mijloacelor electro-acustice este alta. Ele aduc dimensiuni pe care nu le poate atinge, în plan tehnic muzical, nici instrumentul tradițional, cu atît mai puțin glasul omenesc. Așa cum vioara nu poate rosti cuvinte cînd cîntă dar cîntă mult mai „instrumental" și pe un ambitus mai extins decît vocea, tot astfel un sintetizor nu poate (încă) să cînte ca un instrument tradițional care face corp comun cu interpretul prin zeci de ani de studiu și acomodare, dar poate actualiza domenii *timbrale* cu totul inaccesibile instrumentului tradițional.

Iată cîteva dintre posibilitățile oferite de un aparataj de sintetizare destul de simplu, aflat și la noi în țară (Synthi ENS) așa cum sînt descrise în prospectul aparatului :

— Modificarea frecvenței și intensității (prin Oscilator, Shape, Level, Outputfilter) ;

— Variante de înfășurare (prin Signal output, butoanele „attack, on, decay, off"), astfel :

	a	b	c	d
attack	0	0	4	4
on	3	3	2	2
decay	0	7	7	7
off	5	0	0	10

(la care se manipulează butonul „attack" pentru reimpulsionarea ciclului) ;

— Controlul componentelor frecvenței (același amplasament ca la primul experiment), în plus I 16, „Vertical Range" 10, Joystick mișcat pe verticală ;

— Filtrări — C 10, „Response“ (5 (6), „Level“ 10, „Frequency“ 1—10. Filtrul emite de la sine un sunet pur, după care se readuce butonul „Frequency“ spre 5. Apoi H 3 (pentru sinusoide) sau H 4 (pentru triunghiulare și sinusoidale) sau ambele. NB — Se pot filtra și surse externe cu H 8, folosind amplificatori de intrare ;

— Zgomot alb — A 7, Noise level, Output filter (canal 1) 1—5, stînga bas, dreapta acut ;

— Modificări ale benzii de zgomot ;

— Simulări instrumentale ;

— Percuții acordate ;

— Tremolo și vibrato ;

— Reverberație ;

— Random (înălțimi aleatorii) ;

— Înălțimi controlabile prin claviatură. Emisia Oscilatorului 1 și 2, poate atinge un grad critic chiar la cele mai mici schimbări de înălțime și va produce sunete de o mare varietate. Sunetul poate fi făcut să redea timbruri adînci de clopot sau cristaline de clopoței, prin Filter Frequency ;

— Panoramări de sunet — se controlează prin „PAN“ la ieșirea canalelor, sau automatic prin „Envelope Shaper“ și „Trapezoid“. „PAN“ poate face ca două sunete să fie conduse independent prin difuzoare, astfel încît SYNTHI este cu adevărat un aparataj stereofonic și nu o simplă mașină cu două canale. Dacă unui semnal care se atenuează treptat i se ridică simultan reverberația, dă impresia că se depărtează. Dacă se folosește și panoramarea, semnalul capătă efectiv tridimensionalitate ;

— Memorizarea evenimentelor sonore, prin Sequencer. Poate stoca numai semnalele claviaturii. Cel mai mare număr de evenimente stabile este 256 ;

— Prelucrarea unor surse sonore exterioare, provenite de la magnetofon, radio, pick-up, chitară sau orgă electronică etc. sau captate prin microfon ;

— Emiterea unor cicluri de efecte sonore complexe prin dispozitive individuale, aflate în dotarea aparatajului (Prestopatch) ;

— Pe lîngă efectele „muzicale“ obținute prin controlul înălțimii, al pulsațiilor ritmice acordabile și al formei sau înfășurării semnalelor sonore (deci al timbrului), aparatajul poate produce și efecte „paramuzicale“, ca zgomot de valuri, vînt, susur, țipete de păsări, zgomote de luptă, cavalcade, tunete, lovituri în obiecte metalice sau de lemn, etc. toate acestea în lanțuri variabile la infinit, într-o gamă de frecvențe depășind în sus și în jos limitele auzului omenesc. În acest sens este interesant de semnalat fenomenul conform căruia modificări în spectrul inaudibil al armonicelor unui sunet, între 20.000 și 30.000 Hz, produc totuși modificări audibile în timbrul însuși al sunetului respectiv.

Cum se va împăca această nouă familie de emițătoare de sunet cu nevoia fundamentală de resimplificare, despre care vorbeam, rămîne încă de văzut.

Care este însă aportul posibil al mijloacelor electro-acustice la spectacolele de tip sincretic ? În producțiile de tip „mass-media“, aportul lor a devenit deja substanțial și însăși apariția acestui gen (uneori artistic) nu poate fi concepută fără contribuția multiplelor servicii oferite de registrul inferior al mijloacelor menționate și anume registrul captare-înregistrare-redare.

Desigur, într-un spectacol de operă sau balet, rămas îndeobște la forme arstistice caracteristice pentru secolul XIX, aceste mijloace pot părea inutile și neavenite. Să nu uităm însă că numai departe Wagner a fost huiduit, iar *Wozzek* de Alban Berg sau *Oedip* de Enescu necesită un aparat orchestral și mai ales o tehnică instrumentală și vocală de care un Monteverdi sau Gluck ar fi fost terorizați.

Această „teroare a noului“ este o neputință general umană care nu trebuie să stîrnească zîmbetul nimănui. Fiecare dintre noi, într-un punct sau altul al existenței noastre am resimțit-o sau o vom resimți din plin.

Cu toate acestea opera și baletul sînt printre altele genuri care pot beneficia enorm de contribuțiile acestor noi mijloace sonore atît în registrul „inferior“, menționat mai sus, cît și în cel mediu de prelucrare sau în cel superior de simulare-sintetizare. Desigur, vechile creații de operă și balet nu pot decît să rămînă așa cum au fost gîndite de autorii lor, pe specificul vocal, instrumental și formal cunoscut. Noi genuri pot lua însă naștere, fie intermediare între vechile genuri și cele actuale de film și televiziune, fie genuri autonome de spectacol total.

Dotarea scenelor lirice din țara noastră cu aparataje electro-acustice a început în fapt încă de peste zece ani și astăzi mai toate scenele lirice și dramatice din țară posedă deja măcar o instalație elementară de înregistrare, un magnetofon, o stație de amplificare și cîteva difuzoare. Acesta este desigur „registrul inferior“ despre care vorbeam.

Un pas în plus începe deja să se schițeze prin dotarea unora din orchestrele acelorași instituții cu orgi electronice și alte instrumente de producere artificială a sunetului. Desigur instrumentul în speță pare deja născut mort pentru genul muzicii „grele“ prin suprasolicitarea lui în „light-music“. Dar cum aceeași vioară sună lăutărește la local și minunat în mîna lui Menuhin, nu văd de ce și orga electronică (printre alte instrumente cu sunet artificial) nu ar putea fi folosită în scopuri muzicale foarte decente.

Un pas și mai departe l-ar constitui dotarea acestor orchestre cu sintetizoare de tipuri cît mai perfecționate, pentru a devansa (din nou) întîietatea atîtor microformații de muzică ușoară care cutreieră lumea, formații autonome, bogate, fără probleme de viză, valută etc., cu auditorii frenetice alcătuite uneori din sute de mii de spectatori. Să ne resemnăm oare la această fatalitate : „ușorii“ o iau înaintea

„greilor" în materie de dotare și popularizare ? E adevărat că viața lor e scurtă și există probabil o lege a compensației și aici, ca peste tot, prin care ce se cîștigă într-un domeniu se pierde într-altul, totuși disproporția rămîne prea mare. Căci oricum, rămîne de neînțeles cum un uriaș organism cultural cum ar fi orchestra operei poate rămîne legat fedeleș decenii de-a rîndul, în laturile birocrației, fără să-și poată procura uneori nici măcar instrumente tradiționale noi, iar un pumn de trei-patru tineri pop-işti să-și poată procura prin mijloace autonome (de altfel perfect curate) aparataje uneori în valoare de mai multe sute de mii de lei.

Recunosc că nu e de competența mea elucidarea acestei chestiuni, totuși mă simt dator s-o menționez.

O posibilitate momentană asupra căreia insist cu precădere este asigurarea pe cale oficială a accesului compozitorilor interesați, la instituțiile (întrucîtva) dotate cu astfel de aparataje și anume la studiourile T 1 și T 8 Radio, care posedă un Synthi EMS cu claviatură, o linie de întîrziere a sunetului (diferită de stațiile normale de reverberare), mai multe filtre și alte aparate de redare ciclică automată, precum și un Dolby A (aparataj de reducere a zgomotului de fond al înregistrărilor profesioniste), de asemenea la Studioul TV (MGS Postprocesare), la Animafilm și Studioul Conservatorului „Ciprian Porumbescu", instituții în posesia unor aparataje incipiente de prelucrare și sintetizare a sunetului.

Ar fi bine ca acest acces să fie făcut posibil pe cale oficială, pentru a se evita folosirea veșnicelor „potriviri" și „nepotriviri" personale dintre salariații acestor instituții, în grija cărora au fost încredințate aceste aparataje, și membrilor Uniunii Compozitorilor.

Dar cel mai indicat procedeu ar fi înființarea unui Studio electro-acustic prin grija C.C.E.S. sau/și Uniunii Compozitorilor, fie prin achiziționarea unor aparataje produse de firme specializate, fie prin solicitarea și stimularea unor cercetări autohtone, în cadrul unor Institute de cercetări electronice.

Pasul oricum va trebui să se facă. Totul e să nu se facă atît de tîrziu încît să constituie, la vremea respectivă, echivalentul unui pas înapoi.

Un gen muzical care solicită atenția noastră

La una din ședințele Comitetului de conducere al Uniunii compozitorilor ridicam problema repertoriilor ansamblurilor artistice, ale orchestrelor populare și ale formațiilor de amatori, referindu-mă la acele creații diferite cu caracter coregrafic scrise pentru ansamblurile artistice, dar și la acelea cu caracter concertant destinate ansamblurilor de instrumente populare îmbrăcînd diverse forme muzicale ca : suite, potpuriuri, rapsodii, teme cu variațiuni etc., care pun în valoare temele de neasemuită frumusețe și varietate ritmică și melodică ale folclorului nostru, timbrele atît de îndrăgite ale instrumentelor noastre populare precum și fantezia și virtuozitatea interpreților.

Trebuie să spunem că imensele resurse creatoare care există latent în cîntecul și jocul popular, nesfîrșita varietate ritmică, bogăția de culori a timbrelor instrumentelor populare este departe de a fi fost explorată pe cît s-ar fi cuvenit și constituie și astăzi o adevărată *terra incognita* pentru cei mai mulți dintre creatorii noștri.

Desigur, privind retrospectiv evoluția mișcării artistice de amatori precum și a ansamblurilor artistice și a orchestrelor populare, trebuie să amintesc că Uniunea compozitorilor a fost încă de la crearea sa, în 1949, în primele rînduri în sprijinirea și îndrumarea acestor formații artistice.

Dacă am aminti numai acea perioadă cînd marile ansambluri artistice ca cel al Consiliului Central al Sindicatelor — azi *Rapsodia Română*, *Doina* al Armatei, *Ciocîrlia* al Ministerului Afacerilor Interne sau *Ansamblul C.F.R.* se bucurau de colaborarea unor mari maeștri ai muzici românești ca Mihail Jora, Martian Negrea, Sabin Drăgoi, Mihail Andricu, Theodor Rogalski, Paul Constantinescu, Achim Stoia, Gheorghe Danga cărora li se adăugau cei din generația mai tînără pe atunci ca Ion Dumitrescu și Gheorghe Dumitrescu, Tudor Jarda, Zoltan Aladar sau și mai tinerii Theodor Grigoriu, Dumitru Capoianu, Florin Comișel și mulți alții.

Au rezistat timpului ca modele de măiestrie în tratarea temelor populare unele lucrări ca suita coregrafică *Cînd strugurii se coc* de Mihail Jora, *Dansurile românești* ale lui Paul Constantinescu scrise inițial pentru Ansamblul Consiliului Central al Sindicatelor, desigur și datorită faptului că acest ansamblu a avut o mică orchestră simfonică și lucrările amintite au fost scrise pentru această formație, iar după tipărirea lor au intrat în circuitul vieții de concert al filarmonicilor noastre.

Tot în acea perioadă, cîteva orchestre de instrumente populare de prestigiu ca Orchestra Ansamblului *Ciocîrlia*, alcătuite din cei mai de seamă soliști virtuozi ai instrumentelor populare, au reușit ca, alături de piesele realizate

după tradiția lăutărească pe baza indicațiilor unor dirijori experimentați ca Nicu Stănescu, Ionel Budișteanu, Victor Predescu și alții, fără note sau mai exact spus, după ureche, (șeful orchestrei executînd la vioară partida respectivă ce revenea fiecărui grup instrumental) să aibă de asemenea în repertoriu și piese prelucrate de compozitori pe care le cîntau cu aceeași virtuozitate și măiestrie.

Tipărirea în 1954 și 1955 la E.S.P.L.A. a două *Repertorii* pentru orchestră populară în partitură generală, consemnează atît unele piese din repertoriul marilor interpreți populari ca Grigoraș Dinicu sau Fănică Luca, notate așa cum au fost transmise de practica tradiției lăutărești, cît și unele prelucrări datorate unor compozitori ca Sabin Drăgoi, George Marcu, C. Zamfir etc. Au fost tipărite de asemenea un număr de lucrări destinate orchestrelor populare ale subsemnatului, la Casa Centrală a creației populare, în albume cu partituri și știme. *(Pe plaiuri românești* — rapsodie pentru orchestră populară, *Prin Munții Apuseni (Țara Moților)* — suită pentru orchestră populară etc.) *)

Din păcate, cu timpul, interesul general pentru acest gen de lucrări s-a redus iar sprijinul Uniunii noastre pentru formațiile amintite s-a manifestat mai ales sub forma unor recomandări, îndrumări etc.

Crearea Festivalului național „Cîntarea României" a reprezentat un important reviriment pentru activitatea acestor formațiuni artistice.

Experiența celor două ediții anterioare ne-a arătat că acele ansambluri artistice, orchestre populare sau de amatori care s-au bucurat de cadre de conducere competente și cu autoritate ; dirijori, compozitori, maeștri coregrafi etc., s-au clasat pe primele locuri, ridicînd ștacheta exigenței la nivelul cel mai înalt care se poate cere acestor formațiuni.

Cum marea majoritate a acestor echipe duc lipsă în primul rînd de repertorii muzicale adaptate posibilităților lor, cred că ar fi de mare folos să le venim în ajutor, pe de o parte valorificînd cele mai reușite lucrări scrise pînă acum în acest domeniu, multiplicîndu-le pe calea tiparului necomercial, iar pe de alta, să începem o acțiune organizată pentru crearea de noi lucrări scrise special pentru aceste formații.

Ar fi deasemenea nimerit să adăugăm și să sintetizăm cele mai reușite lucrări care stau risipite și nefolosite prin bibliotecile ansamblurilor artistice sau ale orchestrelor populare, incluzînd și lucrările de tradiție lăutărească, apelînd la experiența îndelungată a vrednicului nostru colaborator Mihai Popescu, autorul *Repertoriului muzicii simfonice, operă și balet* și al celui de *muzică de cameră.*

S-ar putea exprima teama că, fiind vorba de ansambluri cu caracter folcloric, generalizarea și difuzarea unor anumite lucrări scrise pe note și prelucrate ar putea duce la tipizarea și standardizarea programelor, la diminuarea fanteziei creatoare a interpreților. Problema este veche, dar practica ne arată *că tocmai lipsa unor repertorii variate* care să reprezinte modele de măiestrie în valorificarea creatoare a cîntecului și jocului popular, creează această uniformizare pe care o întîlnim atît de des în programele ansamblurilor amintite. Oare dansurile *Călușarilor, Oașul, Bărbuncul, Jocul de fete din Căpîlna* și multe altele, prin stereotipia cu care sînt realizate de numeroase echipe, nu constituie dovada elocventă că formațiile respective trebuie ajutate cu mai mult decît recomandări verbale ? !

Am revenit asupra acestor probleme cu un sentiment de tandră întoarcere la idealurile tinereții, la epoca anilor de ucenicie petrecuți la Institutul de Folclor pe cînd, alături de mari interpreți ai muzicii populare ca Grigoraș Dinicu, Fănică Luca, Iliuță Rudăreanu, Alecu Ionescu, Zlotea, Luță Ioviță, Maria Tănase, Maria Lătărețu — pentru a nu cita decît pe cei mai cunoscuți, mă inițiam în tainele cîntecului popular. Le-am păstrat acestor artiști o caldă admirație și prețuire care, cu vremea, n-a făcut decît să crească.

Pentru că anii care au trecut au făcut ca amintirea lor să fie tot mai ștearsă, aș vrea să sugerez colegilor muzicologi realizarea unui volum care să adune la un loc documente, amintiri, fotografii, repertorii din epoca de glorie a marilor interpreți de odinioară ai muzicii populare, pe nedrept, tot mai uitați...

Cu cîțiva ani în urmă, cu ocazia unui voiaj în Occident, un prieten parizian îmi amintea că după expoziția internațională din 1937, unde cîntase la pavilionul României, deasupra imensului teatru *Châtelet,* de 3 600 locuri, unde fusese reținut să cînte în continuare seară de seară, numele lui Fănică Luca a strălucit cu majuscule de foc timp de șase luni pe cerul Parisului. Mai știe oare astăzi cineva despre aceasta ? Fac un apel vibrant către colegii muzicologi între care sînt atîtea condeie de talent : dacă vă atrage problema, grăbiți-vă. Azi mai pot fi găsiți urmașii multora dintre ei ! Mîine, poate, va fi prea tîrziu !

Mircea CHIRIAC

*) Printre lucrările pe care le-am realizat în perioada anilor '50 și '60 pentru orchestră populară au fost o *Rapsodie* pentru orchestră de instrumente populare în repertoriul orchestrei *Barbu Lăutaru* și a Ansamblului *Ciocîrlia,* ulterior orchestrată pentru orchestră simfonică *(Rapsodia I),* numeroase suite coregrafice, apoi transcripția *Rapsodiei I-a în la major* de George Enescu, cu care Ansamblul *Ciocîrlia* a făcut turnee în întreaga Europă, Asia, Africa și cele două Americi (coregrafia Floria Capsali). De asemenea, am transcris pentru orchestră populară unele dansuri de Paul Constantinescu, am orchestrat suita *Strigături* de Hilda Jerea, etc.

Opera Fedra de Marcel Mihalovici în audiție de concert

În ultima zi a lunii martie, în Studioul de concerte al Radioteleviziunii Române a avut loc o manifestare muzicală de un interes deosebit, la care au participat pianista Monique Haas și compozitorul Marcel Mihalovici, oaspeți din Franța, dirijorul Carol Litvin în fruntea Orchestrei de Studio și a Corului Radioteleviziunii, precum și soliști de la Opera Română din București.

În deschiderea programului, Monique Haas a interpretat *Sonata nr. 1 pentru pian în Fa diez minor, Op. 24* de George Enescu, lucrare pe care aceeași muziciană o oferise publicului parizian cu puține zile înainte, în cadrul concertului susținut de mai mulți artiști în cinstea centenarului Enescu în sala Cortot. Atașată cu sufletul de arta lui Enescu, Monique Haas a pus în lumină lirismul intens ce caracterizează paginile acestei creații, patosul ei evocator, redînd cu subtilitate sensul texturilor heterofonice, adevărată introspecție a melosului modal care convertește reveria în sunete. Fluidității ritmului și a permanentelor deveniri arhitecturale, pianista i-a conferit elocvență, dominată de jocul între poezie și luciditate, între sentimentul dorului de cîmpia moldavă și complexele elaborări enesciene.

În partea a doua a concertului a fost prezentată în primă audiție de concert în țara noastră opera *Fedra* op. 58, în cinci scene, pe un libret de Yvan Goll, de Marcel Mihalovici. Muzician născut și format în România, apoi consacrat ca una din personalitățile de seamă ale vieții muzicale franceze, Marcel Mihalovici păstrează intactă dragostea pentru vatra pe care și-a purtat pașii uceniciei, ca și pentru cultura românească. Nu numai șirul de creații inspirate direct din melosul românesc sau din orizontul spiritualității noastre mărturisesc trăinicia acestei legături, dar și un anumit fel de a fi, de a gîndi în viață și în artă. „Un psihanalist ar putea spune — arăta Marcel Mihalovici într-o recentă scrisoare adresată compozitorului Theodor Grigoriu — că această stranie și subconștientă constanță în alegerea argumentelor libretelor mele nu ar fi decît complexul „dorului", pe care îl am față de pămîntul unde mi-am petrecut tinerețea, unde doresc mereu să mă întorc". Mitul „întoarcerii" se află într-adevăr la temelia celor șase opere compuse de Mihalovici: *Intransigentul Pluto (Orfeu în infern)*, text de J. F. Régnard — 1927, *Fedra* — 1948, *Întoarcerea*, text de K. H. Ruppel, după o nuvelă de Maupassant — 1954, *Krapp (Ultima bandă)*, text de Samuel Beckett — 1960 și *Gemenii*, text de Claude Rostand, după Plaut — 1962.

Afirmat în cercul lui Romain Rolland, poetul Yvan Goll militează pentru promovarea valorilor spirituale alături de alte forțe creatoare ale mijlocului de veac XX și este apropiat de Marcel Mihalovici din tinerețea amîndurora cînd căutau orizonturi noi la revista efemeră dar dinamică denumită *L'effort vivant*. În textul lucrat de Y. Goll pentru opera *Fedra*, Mihalovici a găsit libretul ideal, susceptibil de a genera o acțiune cu putere dramatică și valențe de expresivitate muzicală în măsură să nuanțeze scenariul, să-i infuzeze sensuri noi. De unde își trage însă seva opera *Fedra* de Mihalovici, interpretată pe estrada de concert în sala Erard din Paris în februarie 1950 și reprezentată în premieră pe scena Operei din Stuttgart la 9 iunie anul următor? Se știe că lucrări pentru teatru muzical inspirate de aceeași temă se orînduiesc (opere, balete, muzică de scenă) de la Gluck și Paisiello pînă la Pizzeti, Honegger și Auric. Ca și Cocteau, Stravinski, Enescu în *Oedip*, Goll și Mihalovici au urmărit să redea în *Fedra* o viziune contemporană a uneia din întruchipările clasice ale demersului uman pentru triumful virtuții și adevărului asupra decăderii morale și obscurantismului. La Goll-Mihalovici izvorul îl constituie mitul lui Hipolit în care se integrează și personajul titular Fedra, așa cum a fost el evocat în tragedia scrisă de Euripide, reprezentată în anul 428 î.e.n. și distinsă cu lauri. Lui Hipolit „purtătorul de coroană" îi precedase Hipolit „cel acoperit cu văl", piesă care denunțase viciul incestului și al voluptății decăzute, în culori atît de stridente încît atrăsese protestul atenienilor concetățeni ai lui Euripide. În realitate Hipolit și Fedra nu sînt născociți de cel mai filozof dintre tragicii greci ci apar evocați începînd cu secolul VI î.e.n., în texte interpolate la *Odiseea* lui Homer. Ei sînt în același timp legendă și realitate, tradiție și permanență fiindcă în secolul II e.n., un istoric ca Pausanias mai întîlnea povestirea răspîndită în popor — o versiune circula și în vechea Italie — și constata urmele casei în care locuise Hipolit și ale templului ridicat de el în cinstea lui Artemis. Hipolit era un personaj puternic, instruit să practice gimnastica și muzica și să interpreteze din liră. Punînd în conflict integritatea morală, puritatea inimii lui Hipolit cu caracterul contradictoriu al Fedrei — pătimașă pentru o dragoste vinovată pentru că incestuoasă și totodată conștientă de infamia comportării sale — Euripide a creat astfel cea mai nouă și emoționantă imagine a teatrului grec, tulburătoare în adevărul uman pe care îl cuprinde, și dacă Ovidiu, Seneca și apoi Racine actualizează

ideea, o recurgere în epoca noastră la aceeași capodoperă a culturii antice este îndreptățită ca mesaj și fertilă ca posibilități de redare.

O caracterizare de ansamblu a creației lui Marcel Mihalovici ni se pare pe de-a-ntregul potrivită în lumina audiției operei *Fedra*: tradiție fără academism, înnoire fără arbitrar, o sinteză specifică între raționalismul liniei nord-europene de la Brahms și Reger, trecînd prin zona de experiment a expresionismului și atonalismului pentru a se găsi cu adevărat în făgașul muzicii de generozitate lirică și limpezime mediteraneeană cu rădăcini în spiritualitatea românească și franceză... Dar toate acestea sînt un cadru, un context, în care compozitor și operă își definesc identitatea, unicitatea. Fedra este o creație de puternică inspirație, lucrată cu măiestrie și rafinament, muzicală, înzestrată cu calitatea de a cuceri interpreți și public, de un fericit eclectism al mijloacelor vocal-orchestrale, armonioasă în desfășurarea ei de ansamblu, insolită în tratarea unor categorii ca de exemplu corul — ca factură și stil în raport cu vocile soliste — sau episodul median al Fugii în raport cu fluiditatea discursului pe parcursul acțiunii. Dar totul — logică și surpriză — este justificat în operă, deliberat în profunzime și rezolvat ca un dialog viu între sentiment și rațiune, între necesitate și întîmplare, între arbitrariul zeesc — Afrodita, Artemis și Neptun se confruntă potrivit propriei lor conduite morale — și omenescul firesc din Hipolit, Tezeu și chiar Fedra.

Conduse cu impunătoare competență și muzicalitate de Carol Litvin, orchestra și corul — pregătit la un înalt nivel de Aurel Grigoraș — au găsit în grupul de soliști parteneri de calitate și măiestrie. Mioara David-Cortez — *Fedra*, Rodica Mitrică-Bădircea — *Doica*, Eduard Tumageanian — *Hipolit*, Pompei Hărășteanu — *Tezeu* și George Lambrache — *Vestitorul* au participat cu dăruire și eficiență la reliefarea acțiunii muzical-dramatice, oferind viață și autenticitate operei lui Marcel Mihalovici.

Vasile TOMESCU

Interviu cu Marcel Mihalovici

Odată cu prezentarea în primă audiție la noi în țară a operei *Fedra* de Marcel Mihalovici, am avut și bucuria întrevederii cu distinsul compozitor francez de origine română.

Asaltat de prieteni — nenumărați —, pe care-i întîmpina cu vădită plăcere și emoție și cu o afabilitate cuceritoare, concentrat zilnic asupra partiturii în orele de repetiție, Marcel Mihalovici a găsit timp și surprinzătoare resurse de energie pentru a răspunde avalanșei întrebărilor adresate fără-ncetare de pretutindeni.

Abuzînd, poate, de amabilitatea maestrului, am îndrăznit să-l iscodesc mai bine de o oră și jumătate, încercînd să aflu cît mai mult posibil din imensa bogăție a faptelor și a trăirilor care i-au plămădit personalitatea. Temerara dorință de a surprinde o viață într-o oră (!) a generat inerente hiatusuri în logica înlănțuirii ideilor. De aceea, departe de a fi complet, dialogul reliefează doar *cîteva* repere, în care chipul și numele muzicianului omagiat anul acesta — George Enescu — revine ca un leit-motiv, ce perpetuează amintirea nemuritorului artist.

— Deși v-ați stabilit la Paris prin anul 1919, ați revenit mereu în orașul natal și cred că de fiecare dată cu aceeași emoție și bucurie, mai ales că, aici, aveți încă numeroși prieteni.

— Așa este, dar vreau să spun că nu m-am stabilit imediat la Paris. La sugestia maestrului George Enescu, care, venind la noi acasă le-a spus părinților : „Păi, văd că sînteți oameni cu stare ; trebuie să-l trimiteți la Paris", părinții mei, inteligenți și liberali, m-au trimis să studiez un an. Pe urmă am mai rămas un an, și am mai rămas încă un an, și de atunci, rămînînd un an și un an, s-au adunat 62 de ani. Așa m-am stabilit acolo. Eu n-am plecat din țară. Da, am plecat, dar...

— ...ați plecat la Conservator, la „Schola Cantorum"...

— ...ca să revin la București totdeauna. Reveneam în fiecare vară aci. Stăteam două, trei luni și iarăși plecam.

— Primele noțiuni de muzică le-ați primit totuși în București.

— Bineînțeles.

— De la cine ?

— Am început muzica de fapt cu un violonist al Orchestrei Ministerului. Îl chema Franz Fischer. A murit în timpul primului război. Era un foarte bun muzician ; era german, trăia de multă vreme în România, cum erau atunci mulți, mulți muzicieni străini în orchestră. Am studiat vioara cu el. Aveam 11 ani și am spus tatălui meu : „Nu-mi plac Studiile pe care mi le dă profesorul meu. O să scriu eu altele mai frumoase !" Și am scris. Astea erau primele

mele compoziții. Dar nu erau mai frumoase.

— *În familia dvs. se cultiva muzica, erau muzicieni, melomani ?*

— Într-o parte a familiei mele. Am avut o parte din familie care era devotată științei, literaturii, am avut un unchi care era un mare filolog : Gaster — dr. Gaster, care era membru al Academiei Române pe vremea aceea și am avut alții care erau medici, avocați...

— *Dar cine v-a influențat totuși în alegerea muzicii ?*

— Tatăl meu cînta la vioară Studiile pe care mi le dădea Franz Fischer și care nu-mi plăceau. Eu nu mă gîndeam să devin muzician.

— *Tatăl dvs. era chiar muzician. Studiase ?*

— A ! Cînta la vioară, dar aveam unchi, veri ai tatălui meu, care erau remarcabili muzicieni, violoniști. Unul a fost chiar la Paris, dr. Bera, care era profesor la Universitate. Mi se pare că era un celebru oto-rino-laringolog ; era un om adorabil. A murit la scurtă vreme după război. El a fost la Paris elevul lui Marsik. Mi se pare că era chiar în clasă cu G. Enescu. Cu el făceam muzică de cameră. Și cu nepoții lui am făcut multă muzică de cameră : cvartete, sextete, trio-uri... Și eu singur aveam un Cvartet al meu...

Împreună cu Zeno Vancea, Vasile Tomescu și Theodor Grigoriu.

— *Acestea cînd se petreceau ?*

— Aveam 13 sau 14 ani.

— *În 1908 v-ați înscris la Conservatorul din București, nu ?*

— Nu. N-am fost de fapt niciodată elevul Conservatorului. Am trecut un examen numai ; eu am dat bacalaureatul la Școala germană, Școala evanghelică — am făcut toate clasele mele acolo și, ca să pot intra la Școala de Ofițeri, am trecut la Conservator un examen de vioară, așa... Ottescu m-a făcut să-l trec în trei minute și mi-a dat certificatul, căci mă cunoștea drept compozitor.

— *Dar nu ați studiat și cu alți profesori ?*

— A ! Cum să nu ! Am studiat aci cu un elev al lui Enescu din Paris pe care-l chema Bernfeld ; un remarcabil violonist. Avea și un frate, pianist foarte bun. Acela a murit. Bernfeld a stat la Paris multă vreme. El mi-a dat pentru prima oară conștiința aceea muzicală pe care o are fiecare muzician, pe care *trebuie* s-o aibă...

— *V-a deschis orizontul semnificațiilor...*

— ...orizonturi noi, în sonoritate în special. Și am studiat vioara cu el.

— *Cu Dimitrie Cuclin ați studiat ?*

— Am studiat armonia doi ani de zile, dar nu la Conservator, ci la el acasă sau după clasele lui de la Conservator — care se afla atunci pe strada Știrbei Vodă, între 1916—1918. Și-n 1917 am compus, compusesem de-acum mai multe lucrări, și m-am dus să le arăt lui Robert Cremer, care studiase și el la Paris.

— *Dar cum era D. Cuclin ? Ce vă mai amintiți despre el ? Era un filosof al muzicii.*

— Era un filosof și, într-adevăr, armonia o făcea mai mult de pe o latură filosofică, literară...

— *...estetică...*

— ...decît tehnică. Se studia foarte bine cu el ; însă cînd am venit la Paris am refăcut armonia, fiindcă totuși eu voiam să fac o armonie strictă, așa cum scrie la carte, ceea ce n-am făcut cu Cuclin.

— *Era mai liber în expuneri ?*

— Nu era liber de loc, dar vorbea de multe altele...

— *Și nu vă plăcea, nu vă atrăgea ?*

— Ba cum să nu, mă atrăgea, era un om inteligent, era un om plin de cultură și, în fine, avea un entuziasm... Mai tîrziu, bineînțeles, am devenit mai critic față de el, dar nu înseamnă că nu-l consider ca un muzician de prima mînă.

— *Și el studiase cu Vincent d'Indy, viitorul dvs. profesor...*

— ...viitorul meu profesor și mi-aduc aminte că stătea pe șoseaua Sfîntu Ștefan, nu-mi mai amintesc, unde era Fabrica de chibrituri ; acolo ședea cu un pictor, prieten al său, Damian. Avea o casă care mă entuziasma. Era cu o dezordine enormă. Citea mult și avea rafturi cu cărți și-mi plăcea enorm de mult. și acolo am fost la el la început. Asta era în 1916.

— *Spuneați că G. Enescu a vorbit cu părinții dvs. ; i-a influențat în trimiterea dvs. la Paris. Dar cum s-au cunoscut ?*

— Să vă spun : tatăl meu îl cunoștea pe Enescu și-mi aduc aminte că într-o zi m-a prezentat lui Enescu — eram copil —, pe Calea Victoriei ; era așa, în trecere. Însă în timpul războiului, la sfîrșitul ocupației, Enescu a venit pentru cîteva zile la București, din Iași ; nu știu pentru ce. Și profesorul meu, Robert Kremer, mi-a spus : „Vreau să te duc la Enescu, să-i ducem lucrările de contrapunct și să-i duci compozițiile pe care le-ai făcut". Mai trebuie să fac o paranteză anterioară : fiind la Școala evanghelică, aveam un profesor de matematici și acest profesor era și organistul Bisericii Evanghelice din Str. Luterană și a remarcat că mă interesează muzica și mă lua întotdeauna cu el și-mi cînta Max Reger. Și de atunci a fost un fel de traumatism pentru mine acest Max Reger, a cărui influență...

— *...se resimte, da, chiar în „Fedra".*

— În *Fedra*, nu-i așa ?

— *Chiar în Fuga din Interludiu...*

— Bineînțeles. Unde am făcut paranteza ? Da...

— *Vorbeam despre cunoștința cu Enescu...*

— Da, m-a dus Kremer la Enescu, la Hotelul *Metropol*, care a fost dărîmat și era pe Calea Victoriei.

— *Acolo locuia întotdeauna Enescu.*

— Acolo locuia întotdeauna ; era o odaie dezordonată de tot, dar cu ordine numai pe masa lui de lucru și m-am dus să-i duc niște lucrări. Pe vremea aceea nu se telefona, în orice caz Enescu n-avea telefon și nici pînă la sfîrșitul vieții n-avea telefon. Era un instrument de care se cam temea ; dacă trebuia să telefoneze trimitea pe cineva să telefoneze în oraș. Și m-am dus la el și Enescu s-a uitat la lucrările mele și era foarte interesat. Ceea ce m-a mirat enorm de mult era repeziciunea cu care corecta travaliile de contrapunct. Fiindcă îl vedeam pe Kremer stînd o jumătate de ceas pe o măsură ; dar și Vincent d'Indy cam tot atîta stătea, mai tîrziu, cînd corecta : așa, încet de tot. Și i-am arătat pe urmă compozițiile ; era o bucată de vioară și cvartet de coarde și m-a întrebat : „Îți place Debussy ?" Și-ntr-adevăr eram foarte mîndru că a găsit că-mi place Debussy. Din păcate — adică, din păcate pentru mine, a dispărut cu multe altele din casa mea de la Paris, în 1943 sau cam așa ceva ; toate manuscrisele din copilărie : un cvartet de coarde, cvartetul ăsta cu vioară, o bucată de orchestră, o Cantată pe care o terminasem în 1938... Și aici au dispărut multe lucrări, în București, în casa părinților : aveam o Sonată pentru vioară, un Trio cu pian, un Trio de coarde, aveam melodii ; toate au dispărut.

— *Dar cum s-a întîmplat că ați optat de la-nceput pentru compoziție ? Așa, singur, ați început să compuneți sau v-a insuflat cineva... ?*

— Singur de tot, singur de tot. Am făcut mai întîi un Cvartet de coarde și într-o zi Fischer — asta era prin 1914 sau '13, zice mamei mele : „Știi că nu face progrese băiatul". Iar mama îi răspunde : „Să-ți spun eu de ce nu face progrese : toată ziua compune !" — „Cum, compui ? Și ce ai compus ?" — „Am compus un Cvartet în sol minor" (parcă m-aud încă spunînd). Zice : „Păi, ai învățat armonia ?" — „Nu" — „Să te învăț eu". Și el mi-a dat primele noțiuni de armonie, adică eu, în loc să-mi cumpăr la prînz acolo, la Școală, rahat sau acadele, puneam banii deoparte și mi-am cumpărat Tratatul lui Riadassohn. Frații mei își băteau joc de mine și părinții credeau că ceva nu este cu totul normal. Dar am învățat armonie așa, întîi singur. Eram destul de avansat cînd am venit la Cuclin.

— *Da, dacă ne gîndim că în 1918 ați luat Mențiunea a II-a la Concursul „George Enescu".*

— Era Mențiunea de onoare în 1918 sau '19...

— *1918 parcă, pentru o „Nocturnă pentru pian."*

— Da, o *Nocturnă pentru pian.* Știu că așa se scrie întotdeauna, dar mai era o piesă, care se chema *Preludiu pentru harpă cromatică și orchestră de coarde.* Aceea era premiul și *Nocturna* era alături numai.

— *După aceea, în 1921, ați luat Premiul II, pentru o Sonată...*

— ...pe care Enescu a cîntat-o de cîteva ori la Paris.

— *Și apoi Premiul I, în '25, care a încununat prezența dvs. la aceste concursuri...*

— ...pentru *Introduction et Mouvement Symphonique,* da, pe care Enescu le-a dirijat aci, la București. Georgescu dirijase o altă bucată de-a mea, care se chema *Notturno* — pentru orchestră.

— *Dar spuneți-mi, aceste trei evenimente, totuși, au însemnat cred enorm pentru evoluția dvs. Faptul că Enescu v-a apreciat. Și probabil că de aici a început prietenia dvs. atît de trainică ?*

— Da, în fine, nu de aici ; avea așa, o oarecare stimă pentru mine ca compozitor, ca om serios, căci eram foarte serios în timpul acela și mă duceam la el din cînd în cînd : mă chema și-i arătam ce compuneam și mă critica, era foarte...

— *...sever.*

— Nu sever, dar era just.

— *Da, avea logică în tot ce spunea ; dar cum vi se părea Enescu în anii aceia ? Erați foarte tînăr.*

— Mi se părea cum mi se pare și astăzi : un fenomen extraordinar, o apariție.

— *Vă cînta cîteodată cînd mergeați la el ?*

— L-am auzit cîntînd la el la hotel. L-am auzit cîntînd o dată *Poema de Chausson.* Numai partea de vioară studia. Mi-a cîntat o dată aici în dosul scenei, ha, ha, mi-aduc aminte, mulți ani după aceea, mi-a cîntat în dosul scenei Ateneului. Mi-a arătat cum cîntă un amator un *Capriciu* de Paganini. Ha, ha, glissa pe coarde și cînta fals și era foarte nostim, că era un om plin de haz Enescu.

— *Vă povestea din tinerețea lui ?*

— Cum să nu ! Am petrecut o vară cu el în Anglia ; ce ne-am amuzat ! Zic : „Păi de ce-ai făcut muzica, maestre ? Trebuia să faci Music-Hall !" Că avea un talent de imitator... Știa să fluiere pe două voci, știa să cînte Marseilleza în mîini, așa, nu știu cum făcea ! ?

— *Avea geniu în toate domeniile.*

— „C'est facil, c'est facil" — spunea. „E ușor, e ușor" ! Ha, ha !

— *Da, cred că era o încîntare să fiți împreună !*

— A ! Bineînțeles. Totdeauna, chiar cînd era foarte serios și *era* foarte serios. Avea o gravitate extraordinară.

— *Vă puteți considera, cred, privilegiat dacă ne gîndim că mai tîrziu, spre sfîrșitul vieții sale, George Enescu v-a încredințat partitura Simfoniei de cameră — fapt despre care ați mai vorbit într-un interviu, acordat cu ani în urmă criticului Valeriu Rîpeanu.*

— Nu, nu era tocmai așa. Cînd Enescu era un om bolnav, suferind, mi-a arătat într-o zi *Vox maris,* versiunea adevărată, care nu se cîntă ; e alta versiunea aceea pe care o auzim noi, o versiune din tinerețe, după scris, dacă s-ar putea confrunta mai multe manuscrise ; și era numai la jumătatea partiturii cînd s-a îmbolnăvit și avea peste 50 de pagini, mi-aduc aminte, pe cînd *Vox maris* de azi are 40 de pagini în totul, mi se pare. Și îmi aduc aminte că răsese cu un cuțit textul poemului și mă întreabă : „Știi cum o cheamă pe poetesa care a scris aceste versuri, că nu mai știu numele ei și nu știu unde să găsesc versurile acestea ?" În manuscrisul acela versurile nu există ; însă mi-a arătat, avea pe pianul său o droaie de hîrtii, de note, așa, mai mult niște bilețele de schițe, foi volante pe care el scria *Vox maris,* noua versiune, și erau foile scrise cu creion negru și roșu și verde, și cînd termina sensul, întorcea foaia și scria încă pe celălalt ; era colosal de greu, dar el mi-a arătat și mi-a spus : „Dacă eu nu pot termina, te rog pe matale să o termini ; e totul

aici, e totul". Însă, nu știu din ce motive, pe care nu le pot explica, familia a refuzat, după moartea lui, să-mi încredințeze manuscrisul, deși el, în două testamente, m-a numit pe mine executor testamentar.

— *Și cu Simfonia cum a fost ?*

— Cu *Simfonia de cameră* s-a întîmplat așa : eu îl vedeam totdeauna lucrînd la ceva ; era foarte secret în lucrul său și, cînd veneam la el, acoperea lucrul cu o hîrtie sugătoare, mare, sau cu un jurnal ; și eu, discret, nu-l întrebam ce face. Și într-o zi îmi zice : „Iată, astăzi pot să-ți spun. Uite, am terminat această Simfonie, care este o comandă a Ministerului Artelor din Paris". Zic : — „Deci, primești parale. Dă-mi Simfonia, că știi că trebuie s-o duci !" — „Nu, că mai am..." — „Te cunosc eu, dacă ți-o las, mai ai încă 10 ani de lucru la ea ! Și eu ți-o aduc în 10 zile înapoi !" Și mi-a dat-o și i s-a trimis cecul, de care avea tare nevoie atunci, și, cînd a căzut la pat, m-a rugat să mă așez lîngă el, dacă vreau, și el să-mi dicteze nuanțele din ultima parte. *Este tot ceea ce am făcut.* Și mi-aduc aminte că i-am schimbat o singură nuanță eu : era un *si* înalt la trompetă și el mi-a spus să pun *forte.* — „Păi, zic, îți mănîncă toată orchestra !" Și-mi zice : „Ai dreptate !" Și era un om de o modestie extraordinară, cum numai cei mari pot fi. Era un om extraordinar...

— *Rămăsesem însă la studiile dvs. Vorbiți-mi despre profesorii dvs. de la Paris. Erau toți celebri, după cîte sînt informată.*

— Cînd am venit la Paris, m-am dus și m-am înscris imediat la Schola Cantorum în Rue de Saint-Jacques și d'Indy m-a pus să fac un examen de armonie ; mi-a dat și un bas pentru contrapunct la două voci, dacă nu mă-nșel, și pe urmă mi-a făcut o dictare muzicală — el s-a așezat la pian și eu am scris. Și zice : „Păi, ai ureche !" Și mi-a pus cîteva întrebări, mi-aduc aminte : care este diferența între tempo 3—2 și 2—3 și i-am spus și zice : „Bine, atunci te-nscriu la două cursuri ale mele". Imediat m-a înscris la primul curs, unde se studia cîntul gregorian și în general Istoria începutului muzicii și, apoi, în cursul al treilea, unde am făcut Sonata. Și *Sonata,* care a luat premiu aici și pe care a cîntat-o Enescu mai tîrziu, era scrisă pentru cursul lui d'Indy și totul era interesant. Am avut cel puțin 30 de colegi compozitori acolo.

— *Erau și români printre ei, nu ?*

— Da, dar n-am auzit niciodată o notă de nimeni. Era unul Castrișanu, dar era mai în vîrstă decît mine.

— *Cine mai era ?*

— Era Simonis.

— *George Simonis.*

— Da, tot mai în vîrstă decît mine.

— *Și Constantin Bobescu ?*

— Bobescu era și el acolo. A ! Bobescu era un talent extraordinar și *este* un talent extraordinar. L-am văzut la Paris. Mi-a făcut o vizită acum doi ani. Știți, era un violonist... Cînta la fel de frumos ca Enescu.

— *A și colaborat cu Enescu, de altfel.*

— Da, a făcut cvartet și avea un talent, avea o ureche *extraordinară !* Am studiat vioara cu el împreună și el, cînd cîntam un Studiu de Paganini sau altceva, venea și improviza o vioară a doua, așa, cu o facilitate și cu o muzicalitate extraordinare ! Era și Jelescu, foarte bun muzician.

— *Era și Ioan D. Chirescu.*

— A, Chirescu, bineînțeles ! Era. Și era șeful Corului Bisericii Române și la el ne întîlneam noi, românii. Era Rogalski — ce talent era și Rogalski ! Ne întîlneam cu Bobescu, cu Rogalski, cu Chirescu. mai era unul, cum îl chema, care a murit la Iași. Era profesor de armonie...

— *Constantin Georgescu.*

— Da, Georgescu îl chema ! Era foarte...

— *...solid...*

— ...voinic, solid, așa, și noi ne întîlneam în fiecare miercuri și făceam muzică împreună. Cîntam Motete vechi, căci aveam note. Se cînta la pian, se făceau analize, pe urmă unul dintre noi dădea o temă de fugă și scriam o expoziție așa, ni se dădea un ceas.

— *Deci era o emulație și o efervescență...*

— Da, asta era prin 1922.

— *Mergeați și la concerte împreună, frecventați spectacolele ?*

— O, enorm de mult ! Eu eram în fiecare seară sau la teatru, sau la concerte, și în fiecare duminică ; cîteodată nu mîncam, ca să pot cumpăra un loc...

— *Și v-amintiți pe cine ați mai ascultat, ce interpreți, ce dirijori ?*

— O, da, dirijori, am auzit și pe Nikisch, dar l-am auzit în special pe Pierné, care era un om admirabil. Dirija Orchestra Colonne. Duminică făceam coadă și mergeam sus.

— *Pierné a dirijat și lucrări de Enescu.*

— A dirijat *Simfonia a 3-a.* Am auzit-o în 1921 și Enescu a cîntat cu Casals, mi se pare, Concertul de Brahms pentru vioară și violoncel, tot cu Pierné. Enescu a cîntat deseori cu Pierné și mi-aduc aminte că, o dată, stăteam acasă pe la șapte seara și bate cineva la mine în ușă. Zic : „Entrez !" Eram la etajul 7, fără ascensor. Îl văd pe Enescu. Intră, n-aveam decît un scaun în hotelul acela. A venit, s-a așezat și zice : „Știi de ce viu să te văd ? Fiindcă sînt aproape de Dta. Mă duc la Pierné. Mă duc, că m-a rugat să vin — cu nu știu care violoncelist — să citesc *Trio*-ul său". (Îl citea în manuscris). Venise la mine să-i arăt ce corecturi făcusem în Sonată, corecturi pe care el mi le-a sugerat : „Aici trebuie să faci altceva, aici trebuie să faci altceva". Nu spunea exact ce trebuia să fac. Numai : „Trebuie să faci, caută singur". Era interesant.

— *Cu toate că în 1920 erați la Paris, v-ați numărat printre membrii fondatori ai Societății Compozitorilor Români din București.*

— Eram la București, mi-aduc aminte, într-o birjă, cu Jora și cu Filip Lazăr : mergeam să cerem bani la Banca Națională. Parcă mă văd în birja aceea cu Jora.

— *Cine a avut ideea înființării ?*

— Cred că Brăiloiu a avut-o. Sigur de tot.

— *Cine mai era alături de dvs. ?*

— Mai era Alfred Alessandrescu, era în fine Enescu — președinte, era Filip Lazăr, era Jora, Cuclin, era Kremer, erau toți compozitorii de pe vremea aceea, poate-i uit, Kiriac bineînțeles...

— Cu mulți dintre ei ați fost prieten, după cîte știu.

— Bineînțeles, cu Alfred, cu Jora, da, cu mulți am fost.

— Dar cu Ionel Perlea ?

— A, foarte bun prieten !

— Ce amintiri mai păstrați ?

— Amintiri extraordinare ! Era un șef de orchestră de o clasă într-adevăr internațională și un muzician admirabil ; și compozitor de prim ordin era. Cineva a scris o biografie a lui și eram foarte necăjit să citesc în acea carte, pe care mi-a trimis-o chiar autorul, că eu l-aș fi prezentat pe Perlea lui Enescu. Nu-i adevărat. N-avea nevoie de mine Perlea, nu-i așa ? Enescu-l cunoștea ca dirijor ; avea o faimă adevărată de dirijor.

— Cum era ca om ? Era taciturn ?

— Era taciturn, da, și totuși amuzant cîteodată. Cum eram noi, prieteni intimi de tot, l-am mai văzut mai tîrziu la Paris : a venit de altfel cînd era paralizat. Și tot dirija, cu brațul stîng.

— Era foarte expresiv, ochii erau extrem de expresivi.

— A ! Era un om extraordinar. M-a dirijat de cîteva ori.

— I-ați dedicat și o lucrare mai tîrziu.

— I-am dedicat *Simfonia a 5-a*. Și a văzut-o și era atît de fericit. Era în casa lui Mircea Eliade, care era cumnatul său, și stătea la el în casă. Eliade nu era atunci la Paris și m-am dus să-l văd acolo, în Montmartre, și-i zic : „Uite, Ionel, îți dedic ție această..., dacă accepți". — „A ! Lisette, Lisette, vino să vezi ! Cip — cum mă cheamă prietenii — îmi dedică mie Simfonia sa !" Era atît de fericit ! — „Să știi că ți-o dirijez eu întîi !" Sărmanul, în cîteva luni după aceea s-a prăpădit.

— Prima audiție a fost aici, la București, cu Orchestra Radio și cu Iosif Conta. Și cu Emilia Petrescu.

— Da, cu Emilia Petrescu și cu Conta. Superb ! Pe urmă, am avut încă de două ori ocazia s-o fac cu Emilia Petrescu, o dată la Basel și o dată la München, cu Leitner ; și a făcut senzație, mi-aduc aminte, în special la Basel.

— Despre Brăiloiu ce vă mai amintiți ?

— A ! Era un om inteligent, era...

— ...preocupat de folclor...

— ...da, se ocupa de folclor, bineînțeles. Era un om de o inteligență rară și chiar așa, ca muzician. Felul cum a armonizat el...

— ...unele cîntece populare...

— ...da, rarele lui lucrări care se cunosc sînt admirabil armonizate Îl vedeam des pe Brăiloiu. Mai tîrziu l-am văzut mult la Paris, că el venise prin '44, '45. Pe urmă a plecat la Geneva, unde a murit.

— L-ați cunoscut și pe Bartok, nu ?

— Sigur. Bartok a petrecut ultima seară a sa din Europa la mine. Era cu un violonist ungur, pe care-l cunoșteam din Paris, și a venit cu el la mine. L-am cunoscut aici la București pe Bartok, prin '23 sau '24, cînd a cîntat cu Enescu *Sonata a doua*. — „Extraordinar, zic. Dar cînd ai avut timp să-nveți asta, maestre ?" — I-am întrebat pe Enescu. Zice : „Păi, în tren. Am studiat-o în tren".

— Da, avea o ușurință uluitoare.

— A fost cîntată admirabil și totuși zicea : „N-am cîntat bine, am făcut două note false" — „J'ai fait deux fausses notes !"

— Prin 1928, dacă nu mă-nșel, ați creat Școala din Paris ?

— Cam așa ceva. Eram patru prieteni.

— De diferite naționalități ?

— De diferite naționalități și ne-ntîlneam în fiecare seară la Montparnasse, dar fără o intenție de colaborare. Era Conrad Beck, era Tibor Harsanyi — un compozitor absolut remarcabil însă uitat cu totul, din nenorocire, și era Bohuslav Martinu și eu...

— ...și Alexander...

— ...Tscherepnin. El a venit mai tîrziu. Polonez. Foarte talentat ; mai trăiește și astăzi la Paris. Sînt bun prieten cu el.

— Care era scopul acestei Școli ?

— Aveam noi un editor, care ne edita lucrările. Îl chema Michel Dillard. Se chema Editura *La Sirène Musicale*, care a editat primele lucrări ale *Grupului celor 6 :* Honegger, Milhaud, Auric, Poulenc, cine mai era... ?

— Taillefairre, Germaine...

— Germaine Taillefairre și Durey, nu-i așa ? Și acest editor ne-a editat, iar eu i-am dat ideea într-o zi : „În loc să faci publicitate, care te costă parale, de ce nu faci concerte cu lucrările noastre ?" — „A ! idee magistrală !" — mi-a zis. Și a făcut cîteva concerte și, cum criticilor din Paris le plăcea să pună etichete, ca și cu cei 6 : ei aveau un critic pe care-l chema Colett și văzînd că dădeau concrete, a spus : „În loc de cei 5 ruși, avem acum pe cei 6 francezi !" — și Dillard ne-a dat eticheta *Ecole de Paris*, care era de fapt preluată din arta plastică. În *Ecole de Paris* erau pictorii Modigliani, Picasso, Braque...

— Da, și neoimpresioniștii.

— Da, făceau parte din ea Bonnard, Vuillard, dar în special tineri de tot de pe atunci : Kisling... și erau mulți.

— Și celebrul Dali, și Van Dongen, Kandinsky, Fernand Léger, Duffy și Juan Gris...

— Da, Juan Gris era și el și Larionov, care era rus, admirabil pictor, Goncearova... Toți făceau parte din *Școala din Paris*. Ei au spus că există și Școala din Paris muzicală și atunci am rămas cu eticheta aceasta, la care noi n-am ținut niciodată. Însă am făcut multe concerte împreună.

— Dar asociația „Triton" ?

— A, *Triton*-ul era altceva. În 1931, Pierre-Octave Ferroud — era un foarte bun compozitor francez pe vremea aceea — a avut ideea să facă o Societate de muzică de cameră, unde să se cînte...

— ...muzică modernă.

— Da, muzică modernă din lumea întreagă, în special din Europa. Și a constituit un Comitet. De fapt, erau două Comitete. În primul, adevăratul Comitet, erau 5 francezi și 4 străini. Francezii erau Ferroud, Ibert, Rivier, Tomasi și Milhaud și străinii erau Prokofiev, Honegger, Harsanyi și eu. Prokofiev venea deseori pe vremea aceea la mine. Ce ne amuzam !

— Era un om cu umor ?

— Da, el mi-a dat ideea să scriu *Sonata pentru 3 clarinete*. În metrou. Fiindcă noi ne-am angajat,

toți nouă, să scriem o lucrare pentru unul dintre concerte, o primă audiție. Și-ntr-adevăr în primul concert s-a cîntat *Sonata pentru două viori* de Prokofiev, scrisă special pentru *Triton*, s-a cîntat un *Trio* de Lajtha și s-au cîntat *Cvartetul* lui Roussel — în primă audiție — și *Sonata pentru vioară și violoncel* de Honegger. Era un concert extraordinar ! Acum 50 de ani, vă-nchipuiți ! Și l-am întîlnit în metrou, într-o seară pe Prokofiev. Și zice : „*Ei ce scrii ?*" — „Sincer să spun, mă gîndesc ce să scriu și nu știu ce să scriu !" — „De ce nu scrii o piesă pentru 3 clarinețti ? Un clarinet în mi bemol, un clarinet în si bemol și un clarinet-bas în si bemol ?". — „Bine. uite, pot face asta". Și, într-adevăr, am scris-o repede de tot și s-a cîntat la *Triton*. Am dedicat-o lui Milhaud și am dirijat-o eu, că era prea grea. Și Enescu a venit o dată. Cîntam într-un concert cu Enescu. Nu știu cum se făcea, că se cînta primul *Cvartet cu pian* de Enescu. Pe vremea aceea nu era editat ; Enescu fusese în timpul războiului în Rusia, în primul război, și el și-a primit tîrziu de tot manuscrisele, ca *Simfonia a II-a*, și probabil, *Vox maris*. Singurul concert consacrat unui singur compozitor a fost concertul dedicat lui Enescu. Și noi acum, de curînd, am făcut la Paris un concert Super-Enescu, dar am refuzat lume : 60—70 de persoane, care n-au putut intra.

— *Ce-ați cîntat ?*

— Erau numai muzicieni — pot spune, de prima categorie — care au lucrat cu Enescu, cum era Marie-Claude Devenie — violonistă care a fost șapte ani eleva lui Enescu și a cîntat *Sonata a doua* cu Geneviève Joie, care-i soția compozitorului Henri Dutilleux, prietenul nostru, marele nostru prieten pot spune ; soția mea a cîntat pe urmă *Sonata I de pian*.

— *Monique Haas.*

— Da, și după aceea, fata fostei pianiste a lui Enescu, doamna Chailley Richez...

— *...Céliny...*

— Da, Céliny o chema. Și fiica ei, d-na Marie-Thérèse Chailley, care e o violistă admirabilă și care era eleva lui Enescu...

— *...a cîntat și la București...*

— ... a cîntat *Konzertstiick* de Enescu ; și concertul s-a terminat cu Sonata românească. A fost un succes nebun. Oamenii l-au descoperit pe Enescu. Nu știu cum se face că în Occident, da, se știe de Enescu, dar nu are locul pe care trebuie să-l aibă un om genial, într-adevăr de anvergură beethoveniană, brahmsiană, fără să vorbesc de influențe, dar de anvergură...

— *...ca forță interioară...*

— ...extraordinară. Să vă spun : muzica este astăzi, în Franța, în mîna unor tineri, tineri de tot. Sînt unii foarte interesanți, dar nu mai vor să știe nimic de generațiile care au fost. De exemplu, la Conservatorul din Paris nu mai există clasă de compoziție. Este un *Atelier* de compoziție, unde fiecare vine și își explică experiențele sale instrumentale, da. Nu se mai învață forme muzicale, structuri. Sînt două sau trei clase de analiză muzicală, dar s-a schimbat cu totul. Nu există examen de compoziție cum exista înainte. Există însă un examen unde studentul însuși își alege juriul.

— *Interesant !*

— Foarte interesant și am fost și eu de cîteva ori. M-au chemat elevii și n-am refuzat. Sînt trei, sau patru, mai mulți nu ; și aduc benzi înregistrate cu lucrările lor, le asculți, te uiți în partitură, le pui întrebări și, în special, îi întrebi ce vor să facă în viață. Să devină compozitori, profesori, să ia direcția unui Conservator ? Fiindcă așa se schimbă și perspectiva noastră, a juriului.

— *Și-n plastică, probabil, se întîmplă același lucru ; tradiția nu mai are locul pe care-l avea odată...*

— Da, și-n plastică, a dispărut cu totul, chiar în școală. Există însă o clasă de desen clasic la Conservator. Aveam un coleg la Academie, care era profesor acolo ; el era pictor abstract, am cîteva lucrări, desene ; însă desena ca cei vechi și mi-a spus că avea 2 000 de elevi. *2 000* de elevi !

— *Pentru că a venit vorba despre domeniul acesta, cred că o legătură de prietenie, o prietenie a dvs. deosebită, importantă, a fost Constantin Brâncuși.*

— A ! Am fost foarte bun prieten cu Brâncuși, ani de zile. L-am cunoscut într-un teatru. La Paris erau înainte teatre periferice extraordinare...

— *Îi plăcea să le frecventeze ca să se amuze...*

— Da, și am fost într-o seară cu scriitorul Ketzel, cu care eram prieten bun și cu prima lui soție, care era româncă, o Polizu-Micșunești, Sanda, și cu sculptorița Codreanu și cu sora ei Lizica — era dansatoare ; sînt mulți ani de atunci, vreo 60, și eram și cu un pictor, pe care-l chema Feder. Era de origine rus, am un portret pe care mi l-a făcut în 1922, extraordinar portret, flamand, așa, un desen de flamand. Și el îl știa pe Brâncuși. Ne-a prezentat și am rămas prieteni. A doua zi ne-am dus la el.

— *La celebrul atelier din Impasse Ronsin ?*

— ...primul său atelier din Impasse Ronsin, unde ședea poate din 1912 sau '13 ; acolo a stat pînă în 1924—1925, pe urmă a luat atelierul din grădina aceea adorabilă care, din păcate, s-a dărîmat. Casa s-a dărîmat, și grădina, și a fost construit un spital acolo. Îl vedeam extrem de des și venea la el și Satie.

— *Ei erau buni prieteni.*

— L-am cunoscut la Cocteau pe Satie, vedeți, în 1921 și pusesem în muzică niște versuri de un poet foarte cunoscut pe acea vreme, Marcel Sauvage, și făcusem chiar un Balet cu el, care a dispărut și el în timpul ocupației, dar el mi-a spus : „Te duc la Cocteau să-i arăți". Și m-am dus la Cocteau și zice : „Tiens, il y a Satie qui est ici, il faut que vous en alliez !" — „Atenție, Satie este aici, trebuie să plecați, căci dacă a venit la mine înseamnă că are să-mi spună ceva foarte grav !" Pe urmă ne-am văzut foarte des și l-am văzut la Brâncuși...

— *Era un om ciudat Satie, nu ?*

— Era ciudat, dar era un om foarte inteligent și Brâncuși ținea la el. Nu știu, era singurul muzician pe care-l accepta.

— *Se regăseau probabil în abstract...*

— Brâncuși nu cunoștea muzica, adică cunoștea muzica...

— *...populară. Îl cunoscuse și pe Brăiloiu...*

— Da, Brăiloiu, care îi aducea discuri de muzică

africană, de muzică ungurească, multe de muzică românească și era încîntat. Era un om foarte ciudat ; în fine, ar fi multe de spus. Am dat o dată un interviu scriitorului, filosofului Argintescu-Amza, care a murit. L-a publicat într-o carte de amintiri.

— Vorbind despre creația dvs., deși ați compus majoritatea lucrărilor la Paris, în ele se regăsesc totuși ecouri românești foarte puternice.

— A ! Întotdeauna, da.

— Chiar și unele titluri o dovedesc : „Chindia", „Capriciu românesc", „Rapsodia concertantă în stil popular românesc" și altele.

— Muzica, aceea care a încîntat copilăria și tinerețea mea, a rămas agățată de penița mea, precum, dacă te interesează grafologia, există scrieri naționale, ei bine, și în muzică există tot așa o scriitură națională...

— ...o amprentă care ține de spiritualitatea respectivă.

— Da, și acum am scris o *Sonată pentru flaut și pian* și am arătat-o soției mele și mi-a spus : „Mais c'est très roumaine, c'est très roumaine" ! — „Dar e foarte românească" !

— Și totuși, domeniul operei v-a interesat cel mai mult.

— M-ar fi interesat. Dacă aș fi fost un om bogat, aș fi scris numai cvartete și opere.

— De unde pasiunea aceasta pentru temele antice, mitologice ? Căci atît operele, cele cinci, cît și baletele, se bazează pe aceste teme.

— A fost o întîmplare. Mi s-a propus. Prima am căutat-o eu, am luat-o din Regnard, care era un contemporan al lui Molière. Gîndindu-mă într-o zi la cele ce fac, zic : păi sînt totdeauna cele antice, temele întoarcerii, tema lui Ulysse, totdeauna întoarcerea ; și cum am mai spus o dată, dacă un psihanalist m-ar cerceta, ar găsi că este probabil dorul meu de țara în care m-am născut și unde mi-am trăit copilăria. Era mai întîi *Intransigentul Pluto* cînd se întoarce Orfeu la Euridice ; este mitul întoarcerii în *Fedra*, am făcut a treia operă, după o nuvelă de Maupassant care se chema *Le Retour — Întoarcerea*, am făcut mai tîrziu cu Samuel Becket o operă asupra piesei lui, care se cheamă *Krapp* — este o operă pentru o singură persoană și acolo este mitul reîntoarcerii către trecut. Și am mai făcut o operă comică cu Claude Rostand, după *Menechme*. Unele teme le-am luat direct din antichitate, de exemplu *Fedra*, fiindcă găsesc că este mai ușor de cîntat. Temele sînt admirabile.

— Cum ați scris „Fedra" ?

— Am scris-o ca într-un vis, aș putea spune că am improvizat-o, cu toate că nu e improvizată de loc, din contră este extrem de construită. E o întîmplare că am scris *Fedra*. Mi s-a cerut de către Direcția Radio-ului francez, mie și lui Honegger, să facem cîte o operă. Și eu am cerut să fac *Fedra*, de acord cu libretistul meu, cu prietenul meu Yvan Goll, care era un poet foarte cunoscut la Paris și pe care-l știam încă dinainte de a veni la Paris : mai eram încă la liceu cînd am citit pentru prima dată o carte de *Poeme* de el — *Dithyramben* — apărută la Berlin, și mi-a făcut acest text și a reușit, așa cum am vrut, să spună esențialul tragediei grecești. I-a servit în special Euripide dar, bineînțeles, și *Fedra* lui Seneca. Poetul meu, Goll, a concentrat cele cinci acte ale lui Euripide în cinci scene, deci a spus esențialul întîmplării din piesă și mi-a lăsat mie posibilitatea de a spune, cu muzica, ceea ce cuvîntul nu mai putea exprima.

— Am remarcat, participînd la cîteva repetiții ale „Fedrei", intuiția dvs. perfectă a stilului, a specificului tragediei antice ; adică muzica dvs. se pliază extraordinar acestui specific.

— Am încercat. Am încercat, într-adevăr. Acum trebuie să spun că există în muzica mea o perioadă care începe în 1940 ; o perioadă neoromantică, ce începe cu *Sonata de vioară, a doua*, cu *Sonata pentru violă și pian*, cu *Cvartetul al III-lea*, cu *Symphonie pour le temps présent*, cu *Sonata pentru vioară și violoncel*, *Variațiunile, pentru alămuri și coarde*, toate lucrări care, mi se pare, nu se cunosc aici. Vroiam să aduc o oarecare ordine în ideile mele, căci înaintea războiului eram tînăr și mă lăsam oarecum influențat de ideile ambiante, dar cînd, în timpul războiului, am putut trăi singur, adică cu mine însumi, mi-am dat seama că trebuie să fac și altceva și atunci am avut mari modele ca Beethoven, ca Reger, ca...

— ...Brahms...

— ...ca Brahms, ca Enescu ; erau modele. Nu-i copiam, dar erau modelele mele, erau idealurile mele.

— În esență, rămîneți un liric, un melodist.

— Da, și F e d r a este...

— ...o încununare.

— O încununare, dacă se poate spune așa, o încoronare a acestei epoci. E o coroană care...

— ...care aureolează creația dvs. Am remarcat și unele elemente expresioniste chiar, care cred că se potrivesc cu tendința spre realism a lui Euripide.

— Da, bineînțeles, să vă spun ceva : niciodată n-am urmat o modă. Dar eram întotdeauna permeabil la ideile noi și le acceptam în măsura în care puteau să se adapteze naturii mele personale ; și așa găsiți și acolo lucruri expresioniste care, de altfel, nu datează numai din 1948, cînd am compus *Fedra*, fiindcă eu am arătat prietenilor mei una dintre puținele partituri care au rămas din tinerețea mea, un *Cvartet cu pian* scris în 1921 și care este scris în totalul cromatic. L-am imaginat eu atunci și Vincent d'Indy căruia i l-am arătat a zis : „Y aurait-il un grain de folie !" — „Ai un dram de nebunie !".

— În orice caz, ați reușit să îmbinați tradiția cu inovația într-un mod foarte personal.

— Da, în fine, tradiția cred că e totdeauna prezentă în orice lucrare.

— Ea dă echilibrul de fapt, oricărei creații, o fortifică.

— Este ceva ca șira spinării, care ține...

— ...ca o axă de simetrie și de susținere în același timp. De fapt, ce a însemnat pentru dvs., în ultimă instanță, actul creator, ce implicații a avut asupra dvs. ?

— Nu m-am gîndit niciodată la aceste chestiuni. Actul creator a însemnat pentru mine să fiu un om cinstit și sincer în cele ce doresc să exprim dar,

de fapt, nu pot spune că nu am o estetică a mea și cred că e foarte explicabilă. Mi-aduc aminte că Enescu mi-a spus într-un rînd — se vorbea pe vremea aceea mult de basul fals — și Enescu mi-a spus : „Nu, există basuri care sună și basuri care nu sună, oricît de exacte ar fi !".

— *Ați avut o etică a dvs., așa cum și Enescu a avut...*

— Poate e o modestie prost plasată, dar nu-mi place să vorbesc despre ceea ce am făcut ; mai bine las pe ceilalți să vorbească.

— *In orice caz cred că revenirea în România va fi o sursă de noi trăiri pentru sufletul dvs...*

— Nu, nu, pentru mine este chiar mai mult : este o aventură, o aventură minunată, ca toate revenirile mele în țară. Din păcate sînt prea rare, fiindcă nu mai sînt tînăr, nu mai am 82 de ani, am 83 ! !

— *Mulți înainte !*

Despina PETECEL

Concertele simfonice ale Filarmonicii „George Enescu"

Emil Simon — Fou Ts'ong

De regulă, cînd apare la pupitrele orchestrelor simfonice bucureștene, Emil Simon include în program cîte o lucrare românească cu caracter inedit, căreia îi relevă valențele de originalitate folosind bogata sa experiență dirijorală și componistică. Așa s-a întîmplat și cu prilejul concertului Filarmonicii „George Enescu" din 9/10 aprilie, pe care l-a inaugurat prezentînd piesa *Armonii III* de Tiberiu Olah într-o formă neobișnuită. De fapt, ceea ce instrumentiștii au interpretat pe podium nici n-a fost *Armonii III*, ci o altă lucrare, anterioară, a aceluiași compozitor, *Armonii I*, pe care au parcurs-o de două ori succesiv, a doua oară suprapunîndu-i-se înregistrarea pe bandă a piesei *Armonii III*, în interpretarea Filarmonicii din Cluj-Napoca. Se vădește aci, în continuare, preocuparea lui Tiberiu Olah de a investiga în ciclul *Armonii* posibilitatea folosirii benzii de magnetofon preînregistrate pentru obținerea unei relații complexe între o lucrare muzicală și ea însăși, sau între două lucrări diferite, unite printr-un principiu modal-armonic comun. Prima dintre aceste posibilități a fost testată de Olah cu prilejul concertului Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii din anul trecut, dirijat de Cristian Brâncuși, cînd cele două secțiuni ale piesei *Armonii II* au fost executate succesiv, după care ele au fost reascultate prin suprapunere, una dintre ele fiind înregistrată anterior pe bandă. De data aceasta, contrapunctul a fost realizat între două piese distincte, destinate a fi interpretate și ca lucrări separate. Am reaudiat cu interes *Armonii I*, cu notele sale lungi, ținute, la alămuri sau la viori, în *pianissimo*, peste care se adaugă accentele violente ale unei percuții masive (timpani, toba, uneori clopote sau vibrafon), alternînd cu *glissandi* ale suflătorilor de lemn și ale coardelor sau cu sonorități stranii, obținute prin frecarea marginii cinelului cu un arcuș de vioară. La reluare, odată cu suprapunerea pe bandă a piesei *Armonii III*, totul apare îmbogățit, amplificat, pentru ca pe alocuri muzica să sugereze parcă o rafală de vînt care aduce reminiscențe din piesa audiată anterior. Se obține astfel, dincolo de varietatea coloristică specifică scrisului lui Tiberiu Olah, acea suprapunere de straturi, datorită căreia — potrivit autorului — „unele elemente reapar, fiind ușor recognoscibile, altele însă se modifică uneori total, nemaiputînd fi identificate". În fond, jocul între muzica ascultată „pe viu" și cea redată pe bandă, prin difuzoarele sălii de concerte, se consumă în principal în laboratorul de creație al compozitorului, publicul sesizînd cu dificultate deosebirea și, de fapt, nici nefiind interesat s-o cunoască ; el recepționează doar rezultanta suprapunerii, adică reluarea unei lucrări imediat după prima ei execuție, într-o formă nouă, contrapunctată cu o altă muzică, împreună cu care este destinată să formeze un tot unitar. Măiestria compozitorului constă tocmai în conceperea celor două piese în așa fel, încît din suprapunerea lor să rezulte o a treia piesă, nouă, originală, în care unele momente coincid, dar altele pot fi în conflict, totul solicitînd deopotrivă „memoria" benzii de magnetofon

și memoria ascultătorului. Iar în această direcție, ingeniozitatea gîndirii muzicale a lui Tiberiu Olah este întru totul remarcabilă.

Un deosebit interes a fost suscitat, în cadrul concertului, de prima apariție în stagiunea bucureșteană a Filarmonicii a pianistului Fou Ts'ong din Anglia, un artist cotat printre vîrfurile maeștrilor clavirului din zilele noastre. Interesul a fost potențat datorită lucrării prezentate de artistul oaspete, *Concertul nr. 25 pentru pian și orchestră în Do major KV 503* de Mozart, una din paginile cele mai rar cîntate din creația concertantă a maestrului de la Salzburg, în ciuda calităților sale incontestabile, printre care — pentru a-l cita pe cunoscutul exeget și pianist mozartian Paul Badura-Skoda — forța dramatică extraordinară a primei părți, comparabilă cu aceea a „Imperialului" lui Beethoven. Ceea ce impresionează la Fou Ts'ong este înainte de toate claritatea deplină a elocuțiunii, datorită căreia articulația formală a lucrării apare conturată cu o limpezime de cristal. Dincolo de aceasta, pianistica sa se distinge printr-o „carnație" sonoră capabilă să împrumute discursului muzical forță de sugestie, uneori chiar măreție, imprimată temei primului *Allegro* care citează aproape notă cu notă începutul „Marseillaisei". După un *Andante* parcurs dintr-o răsuflare, *Allegretto*-ul final a fost realizat de Fou Ts'ong într-un tempo extrem de rapid, totuși pe fundalul unei ritmici deplin stabile, uneori cu o vervă electrizantă. Grație prezenței la pupitru a lui Emil Simon, stilul orchestrei a fost activ, „tutti"-urile și replicile instrumentale puternic contrastante, iar dialogul concertant deplin „angajat" în universul dramatic mozartian.

Două lucrări consacrate ale repertoriului simfonic i-au permis apoi lui Emil Simon să-și pună din plin în valoare personalitatea de autentic șef de orchestră, capabil să-și impună concepția și stilul : uvertura operei *Nunta lui Figaro* de Mozart și poemul simfonic *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss, ambele realizate cu o notă de umor de bună calitate, cu o vivacitate antrenantă.

Giuliano Silveri — George Nicolescu

Conducînd pentru întîia oară un concert al Filarmonicii „George Enescu", dirijorul italian Giuliano Silveri se prezintă recomandat de studii la Academia „Santa Cecilia" din Roma cu bine cunoscutul maestru Franco Ferrara, urmate de o intensă activitate dirijorală în săli de concerte și teatre de operă din numeroase țări ale Europei. În prezent director al Conservatorului din Pescara, el îmbină cariera de interpret cu munca pedagogică. La pupitru, Giuliano Silveri folosește o gestică largă, deosebit de explicită, cu intervenții active, foarte variate, vădind un temperament energic, prin esență meridional. Sub bagheta sa, *Uvertura de concert pe teme în caracter popular românesc op. 32* de George Enescu și-a demonstrat din plin vîna folclorică, pentru ca *Simfonia nr. 8 în Sol major op. 88* de Dvořak să apară străbătută de o viață intensă, robustă, de un bogat colorit, în *Adagio*, de un lirism simplu, direct, iar în *Allegro ma non troppo* final să apară clar evidențiată tema pe parcursul diferitelor variațiuni. Orchestra l-a secondat pe Silveri cu vădită plăcere, realizînd o interpretare admirabilă ca execuție de ansamblu, dar și sub raportul intervențiilor solistice, în care au strălucit unii din cei mai valoroși instrumentiști ai Filarmonicii, în frunte cu Virgil Frîncu la flaut, Radu Chișu la oboi, Aurelian-Octav Popa la clarinet, Wilfried Bargiel la fagot, Edmund Buschinger la trompetă, Nicolae Albulescu la timpani.

Concertul dirijat de Giuliano Silveri a prilejuit și o aniversare semnificativă pentru viața colectivului instrumental al Filarmonicii : violonistul George Nicolescu, al doilea concert-maestru al orchestrei, a împlinit 25 de ani de activitate artistică, timp în care s-a impus nu numai ca un element de bază al compartimentului viorilor, ca un muzician de ansamblu activ și disciplinat, ci totodată și ca prim violonist al cvartetului de coarde „Philharmonia", înființat de el în 1965 și afirmat în turnee în țară și în străinătate, în emisiuni de Radio și Televiziune, pe discuri. De asemenea George Nicolescu a depus și o deosebit de apreciată activitate de solist într-un amplu repertoriu concertant. În această din urmă calitate, el a apărut pe scenă în seara sărbătoririi sale, deținînd partea solistului în *Concertul nr. 4 pentru vioară și orchestră în Re major KV 218* de Mozart, poate cel mai briliant dintre cele 7 lucrări concertante mozartiene dedicate viorii. Punînd în valoare muzicalitatea sa, de o deplină sobrietate în ciuda plenitudinii expresive, George Nicolescu a parcurs concertul cu o sonoritate deopotrivă penetrantă și vaporoasă, deplin adaptată stilului mozartian. *Rondo*-ul final, în mod deosebit, i-a permis să se releve printr-o dezinvoltură tehnică și o eleganță a frazării, semnificative pentru disponibilitățile sale solistice. Am apreciat cu acest prilej inițiativa lui Giuliano Silveri de a reduce formația acompaniatoare la dimensiunile unei orchestre de cameră, cuprinzînd doar 6 viori prime, 4 viori secunde, 3 viole, 3 violonceli și un contrabas, cărora li se adaugă 2 oboi și 2 corni. Colectivul astfel alcătuit a asigurat un acompaniament corespunzînd stilistic pe deplin practicii din vremea lui Mozart.

Edgar ELIAN

Recitaluri

Hans Pischner

Personalitate de prim plan a vieții muzicale din R. D. Germană — director al Operei Germane de stat din Berlin, președinte al Noii Societăți „Bach" din Leipzig, membru permanent al juriului concursului internațional „J. S. Bach" de la Leipzig, profesor — oaspete al Seminarului muzical internațional de la Weimar, președinte al Tribunei internaționale a tinerilor interpreți, președinte al Uniunii de cultură din R. D. Germană — profesorul dr. Hans Pischner este, dincolo de toate aceste funcții, un maestru unanim recunoscut al clavecinului, calitate în care a concertat de mai multe ori în România de-a lungul ultimilor 25 de ani, fie singur, fie în cadrul formației „Berliner Kammertrio" sau ca solist al orchestrei „Gewandhaus" din Leipzig. În acest răstimp, discografia sa luat proporții însemnate, ajungînd să includă — între altele — întregul ciclu al *Clavecinului bine temperat*, toate *Concertele de clavecin*, toate *Concertele brandenburgice*, toate *Sonatele pentru vioară și clavecin* (cu David Oistrach) de J. S. Bach, pe lîngă numeroase lucrări ale marilor clavecinești francezi și italieni.

Aflat din nou la București, Hans Pischner a susținut un recital de clavecin în Studioul de concerte al Radioteleviziunii, după ce — în cadrul unei conferințe de presă — ni s-a înfățișat ca un interlocutor plin de spirit, înzestrat cu o replică promptă și vie, cu o profundă cultură muzicologică de specialitate. Ca virtuoz al instrumentului său, Hans Pischner este de-a dreptul uimitor prin fantezia cu care mînuiește cele cele două manuale și diversele registre, însuflețind piesele interpretate cu o viață intensă și cu o paletă coloristică de o varietate extraordinară. Sub degetele sale, clavecinul cunoaște o mutație miraculoasă, zăngănitul metalic obsedant al corzilor ciupite dispărînd ca prin farmec, pentru a crea auditorilor iluzia că au în față un alt instrument, capabil să intoneze linii melodice *legato* și o infinitate de timbre. Calitatea aceasta a fost valorificată, cu deosebire în cele două *Suite* de Couperin, cu care a început și s-a încheiat programul, reunind piese de mare dinamism (*Baricadele misterioase* sau *Trofeul* din prima suită) și de o savuroasă forță evocatoare (*Jongleri, atleți și zburători cu urșii și maimuțele lor* sau *Dezordine la circ* din suita *Parada vechii bresle a barzilor*, prima cu surprinzătoare schimbări de ritmuri, a doua plină de o viață pestriță și animată de un antren extraordinar). Uluitoarea varietate timbrală imprimată interpretărilor sale a cunoscut o ilustrare semnificativă în ultima piesă a ciclului *Omagiu lui Bach* din *Mikrokosmos* de Béla Bartók, intitulată *Flaut și bas*: în timp ce la manualul superior, Hans Pischner obținea un „flautando" delicat, sugerînd dantelăria unei melodii fluierate, el realiza la manualul inferior un „ostinato" de note grave, totul de un umor irezistibil, creat prin contrastul celor două sonorități extreme ale instrumentelor orchestrei simfonice, evocate la clavecin! Libertatea alurii, îmbinată cu justețea deplină a accentelor și cu desăvîrșita puritate în execuția ornamentațiilor de epocă (triluri, mordente) a împrumutat interpretărilor sale un farmec cuceritor.

În partea din program dedicată lui Händel (*Suita nr. 20 în La major*) și Bach (*Concertul în Re major*, după Vivaldi), Hans Pischner a ilustrat ceea ce marea clavecinistă Wanda Landowska spunea despre modul în care se cere a fi interpretată muzica lui Bach: „Regularitatea nu trebuie să fie decît o aparență; ea va fi combinată cu inflexiuni de o mare suplețe ritmică și cu o neîncetată diversitate a accentelor". Este tocmai maniera folosită de Hans Pischner, lăsînd melodia să curgă liber ca o linie vocală, fără nici o îngrădire rigidă impusă de strictețea măsurii, ca de pildă în *Larghetto*-ul Concertului de Bach-Vivaldi, cu splendida melodie cantabilă intonată la manualul superior, în acompaniamentul unei discrete respirații ritmice la manualul inferior. *Allegro*-ul final al aceluiași Concert, reluat și ca „bis", a oferit apoi imaginea unui Bach robust, realizată — pe fundalul unui tempo deplin stabil — printr-o interpretare plină de forță și strălucire la ambele manuale ale clavecinului.

Florin Chiriacescu

Inițiativa tînărului organist Florin Chiriacescu, de a prezenta *Arta fugii* de Bach în cadrul ciclului „Orga și muzica marilor epoci creatoare" al Filarmonicii „George Enescu", merită a fi elogiată din plin, cu atît mai mult cu cît recitalul său a prilejuit prima audiție bucureșteană integrală a acestei veritabile sinteze a artei polifonice bachiene în versiunea pentru orgă solo.

Nu vom relua aci detaliile cu privire la geneza *Artei fugii* și la împrejurările în care a atras atenția lumii muzicale abia începînd din 1927, adică după 177 de ani de la conceperea ei, deoarece le-am expus pe larg cu ocazia prezentării variantei orchestrale a lucrării de către orchestra „Musica Rediviva" dirijată de Ludovic Baci [1]). Să amintim totuși că *Arta fugii* cuprinde 14 fugi complet încheiate (dintre care cele cu nr. 12 și 13 sînt de fapt perechi de fugi, tema fiind tratată a doua oară „în oglindă") și 4 canoane — toate pe o singură temă —, cărora li se adaugă în final fuga a 15-a, concepută ca o fugă cvadruplă, dar întreruptă, din cauza morții compozitorului, după ce acesta ajunsese să expună și să confrunte primele trei din totalul de patru teme.

1) A se vedea revista „Muzica" nr. 2/1976.

Ca și pentru lucrarea sa anterioară, *Ofranda muzicală*, Bach nu a lăsat nici o indicație cu privire la instrumentație — pe care a gîndit-o „in abstracto", ca un fel de încrucișare de linii în spațiu — și la locul în care cele 4 canoane să fie intercalate între cele 15 fugi. Drept urmare, după „descoperirea" lucrării în 1927, au apărut diverse versiuni instrumentale, unele pentru orchestră de coarde, altele pentru ansamblu de coarde și suflători, pentru cvartet de coarde, două piane, clavecin sau orgă. În orice caz, muzicologii specializați în cercetarea creației bachiene afirmă că, în fond, *Arta fugii* este scrisă pentru un instrument cu claviatură, de unde și concluzia că o versiune pentru orgă solo pare a fi pe deplin justificată. Cu o singură condiție : ca organistul să nu folosească o varietate excesivă de timbre, să nu urmărească o registrație „de efect". Explicația acestei restricții este că *Arta fugii* a fost concepută de Bach ca o viziune a spiritului, nu ca o încîntare a urechii. Pentru ca diversitatea posibilităților subtilei arte a fugii să ajungă la auditor în conformitate cu intențiile compozitorului, se impune așadar ca discursul muzical să fie realizat cu maximă sobrietate, căci esențială este, înainte de orice, redarea cu deplină claritate a desfășurării liniilor polifonice.

În interpretarea sa, Florin Chiriacescu a urmat însă, cu precădere o altă cale : a folosit o paletă timbrală cît mai bogată, mai variată, trecînd în permanență de la un registru la altul și utilizînd cu predilecție intensitatea sonoră maximă, cu ajutorul masiv al pedalierului. În felul acesta, unele fugi (nr. 4, 6, 7, 8, 11, 14 și chiar 15, — acest impresionant „torso" de fugă) au fost dominate de un inoportun „grandioso" romantic, care a diminuat simțitor posibilitatea de urmărire a etajării vocilor polifonice. Pe de altă parte, el a demonstrat în fugile nr. 5, 9, 10, 12 și în canoanele nr. 2 și 3 o claritate a registrației, o logică în ordonarea planurilor sonore, care par să indice o înțelegere mai exactă a modului în care poate fi redat la orgă contrapunctul bachian redus la esență. Să mai amintim că execuția nu a fost chiar „integrală", deoarece au lipsit fuga nr. 13 și varianta „inversus" a fugii nr. 12, al căror „ambitus" pare să nu permită, conform declarației interpretului, realizarea unei versiuni la orgă.

Cu aceste observații, să subliniem că Florin Chiriacescu este desigur un virtuoz al orgii, capabil să construiască impozante edificii sonore, cu o solidă așezare ritmică și o deplină fluență. Există însă și o autenticitate stilistică bachiană...

Viniciu Moroianu

Distins în 1979, la 15 ani, cu laurii concursului internațional de la Paris, Viniciu Moroianu se numără, fără îndoială, printre cei mai înzestrați reprezentanți ai celei mai tinere generații de pianiști români. În prezent elev în clasa XII-a a Liceului de artă „George Enescu", la clasa profesoarei Marta Paladi, el se află într-o etapă și mai avansată a evoluției sale artistice, după cum a demonstrat-o cu prilejul recitalului susținut la sala „Dalles".

Ceea ce impresionează la Viniciu Moroianu — dincolo de siguranța cu care stăpînește tehnica instrumentală, ceea ce îi permite să înfrunte fără probleme cele mai pretențioase pagini pianistice — este înainte de toate maturitatea concepției sale interpretative, vădită în recital chiar din piesa de deschidere, acea cvasisonată care este *Fantezia în Do major, op. 17* de Schumann. Suflul puternic ce străbate lucrarea de la un capăt la celălalt a fost redat de tînărul pianist începînd din prima mișcare în care a trezit impresia unei neîncetate înaintări, învingînd orice obstacol. Partea a doua, poate cel mai triumfal marș compus vreodată de Schumann, a fost apoi parcursă cu o vigoare și o cursivitate rareori întîlnită la un pianist de vîrsta sa. Finalul, *Lento sostenuto e sempre piano*, a demonstrat, pe de altă parte, capacitatea interpretului de a reda o pagină lirică, schumanniană prin excelență, fără exagerări sentimentale, în limitele unui romantism sobru, reținut.

De la Schumann, Viniciu Moroianu a trecut la Mozart, din creația căruia a ales *Sonata nr. 8 în la minor, KV 310*, una din cele șapte sonate (nr. 7—13) compuse în perioada anilor 1774—1775, în timpul călătoriei compozitorului la Mannheim și Paris. Este una din sonatele mozartiene pe care cei mai mulți pianiști le neglijează, deoarece le-au studiat cîndva, în anii de școală, înainte de a le sesiza semnificația, subtilitatea, perfecțiunea. Din interpretarea lui Moroianu, am reținut cu deosebire partea secundă a sonatei, *Andante cantabile con espressione*, în care a știut să pună în valoare noblețea inspirației melodice, pentru ca finalul, *Presto*, să fie parcurs cu o eleganță naturală și o frazare suplă.

Un moment culminant al recitalului l-a prilejuit *Sonata nr. 3 în Re major, op. 24 nr. 3* de George Enescu, marcînd dorința de destindere a compozitorului după încheierea operei *Oedip*, realizată sub permanenta tensiune a tragediei lui Sofocle. Exuberanța, buna dispoziție, care definesc ambianța părții I a Sonatei, *Vivace, con brio*, au fost redate de Viniciu Moroianu cu o virtuozitate precis controlată și un cînt bogat în nuanțe, cu momente de umor, aducînd reminiscențe din *Cîntecele pe versuri de Clément Marot*. În ampla mișcare lentă, *Andante cantabile*, a creat apoi o atmosferă meditativă, nostalgică, de subtilă inspirație poetică, evocînd parcă un peisaj rustic în amurg. Finalul, *Allegro con spirito*, i-a prilejuit reluarea stării de exuberanță din partea I, pe care a intensificat-o treptat, ducînd-o spre culminație pe măsura apropierii de măsurile concluzive. Capabil să imprime cîntului său un relief sonor de mare plasticitate, posesor al unui simț al construcției surprinzător pentru tinerețea sa, Viniciu Moroianu a redat această sonată cu siguranța și puterea de concentrare a unui artist matur, dovedindu-se totodată un autentic interpret enescian.

Concert Béla Bartók

Dintre diferitele manifestări omagiale desfășurate cu prilejul centenarului nașterii lui Béla Bartók, cea din seara de 25 martie de la Ateneul Român — organizată sub egida Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor, a Comisiei Naționale Române pentru UNESCO și a Filarmonicii „George Enescu" — a îmbrăcat un caracter festiv deosebit, deoarece avea loc în ziua în care se împlineau exact o sută de ani, de cînd, la 25 martie 1881, s-a născut la Sînnicolau Mare, în județul Timiș, una din personalitățile proeminente ale muzicii veacului XX, compozitorul, folcloristul și pianistul Béla Bartók.

Profund cunoscător al vieții și operei lui Bartók — de care s-a ocupat, între altele, și traducînd din limba maghiară monografia lui Szabolcsi Bence, apărută în Editura Muzicală —, Zeno Vancea a evocat, în deschiderea serii, figura marelui muzician, evidențiind în mod deosebit meritele sale în culegerea a aproape 4 000 de melodii populare românești și amintind de strînsele relații de prietenie care l-au legat de personalități ale muzicii românești ca George Enescu, Constantin Brăiloiu și D. G. Kiriac.

Concertul care a urmat a fost deschis de Gabriel Amiraș, interpretînd cîteva lucrări din bogata creație bartókiană dedicată pianului : *Sonatina* — scrisă în 1915 și prezentată de Bartók însuși în primă audiție bucureșteană în 1924 — și piesele din Caietul VI al amplului ciclu *Mikrokosmos*, început în 1926 pentru fiul său Péter pe atunci în vîrstă de 8 ani, drept material de studiu la pian, și îmbogățit treptat pînă în 1937 la un total de 153 de piese, fiecare din ele tratînd cîte o problemă tehnică, ritmică sau armonică. Gabriel Amiraș — pe care îl avem în amintire, cu cîțiva ani în urmă, ca un excelent interpret al *Concertului nr. 3 pentru pian și orchestră* de Bartók, realizat cu o paletă coloristică de mare diversitate — s-a confirmat și de această dată ca un autentic bartókian. Am avut chiar impresia că interpretarea sa este superioară în piesele de un înalt grad de dificultate tehnică, față de paginile care nu ridică probleme de acest fel. Dificultatea pare să-l stimuleze pe Amiraș, să-i confere o forță, o fermitate a articulației, o puritate stilistică, pe care știe să le pună, în chip fericit, în slujba artei mordante a lui Bartók.

În continuarea programului, Martha Kessler a prezentat — acompaniată la pian de Șerban Soreanu — trei din cele *Cinci cîntece pentru voce și pian, op. 16*, compuse în 1916 pe versurile poetului Ady Endre, de esență lirică, cu rezonanțe nostalgice, mergînd uneori pînă la tensiuni dramatice. Deținătoare a unui vast repertoriu de cîntece din toate epocile istoriei muzicii, Martha Kessler s-a impus și în aceste melodii bartókiene prin subtila muzicalitate a interpretării, suplețea glasului, adaptarea expresiei la conținutul poetic. Am remarcat și prezența pianistică excelentă a lui Șerban Soreanu.

Finalul concertului a atras atenția asupra unuia din domeniile cele mai reprezentative ale creației lui Béla Bartók : cvartetul de coarde. Cele șase lucrări de acest gen, compuse între 1908 și 1939, constituie laolaltă un document uman și artistic din cele mai prețioase, oglindind bucuriile și neliniștile compozitorului pe parcursul a peste trei decenii de viață. În acest domeniu, demersul său prezintă unele analogii frapante cu acela al lui Beethoven, atît pe planul formelor, cît și pe acela al travaliului tematic.

Cvartetul de coarde nr. 2 în la minor, op. 17, executat în concert, datează din perioada anilor 1915—1917. În această partitură, Bartók vădește un elan deosebit spre o reînnoire sonoră, chiar spre un insolit sonor, care va caracteriza în continuare arta sa. După o primă parte *Moderato*, în formă de allegro de sonată, construită ca o progresiune precis calculată, adeseori impregnată de un puternic lirism, partea a doua, *Allegro molto capricioso*, aduce culminația cvartetului : posedînd caracterul unui scherzo, dar forma generală de rondo, secțiunea aceasta impresionează prin extraordinara fantezie și strălucire instrumentală, prin tensiunea plină de dramatism care o străbate. Lucrarea se încheie cu un *Lento*, care aduce destinderea necesară, folosind o expresie concentrată și o adevărată alchimie armonică, de o uimitoare noutate pentru epoca respectivă.

Dificila sarcină de a interpreta această lucrare — care anunță perioada maturității compozitorului — a revenit cvartetului de coarde „Serioso", alcătuit din tinerii instrumentiști Radu Ungureanu — vioara I, Cristina Săndulescu — vioara a II-a, Marius Ungureanu — violă și Anca Vartolomei — violoncel, cu toții preocupați să asigure claritatea polifoniei, în condițiile unei frazări simple, naturale, directe. Atît în ansamblu, cît și cu ocazia intervențiilor solistice individuale, ei au demonstrat că pregătirea lor profesională și preocuparea pentru însușirea tehnicii specifice a cvartetului sînt marcate — după cum o indică și titulatura adoptată — de o deplină seriozitate.

Edgar ELIAN

Oaspeți pe scena Ateneului Român

Concertele Filarmonicii „George Enescu" din 27 și 28 martie, dirijate de Eliodor Rău și avînd-o ca solistă pe tînăra pianistă Dana Borșan (în program *Constelație* de Adam Czacko, *Simfonia nr. 92 „Oxford"* de Haydn și *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră* de Brahms), promiteau să fie o reușită judecînd în ansamblu. Ascultasem cîteva din lucrările mai vechi ale lui Adam Czacko și admirasem soliditatea meșteșugului său componistic, tendința spre echilibru a muzicii sale, fără a exclude conflictele bine reliefate sau un anumit rafinament coloristic orchestral, foarte artăgător, păreri exprimate mai pe larg într-o discuție anterioară. Din păcate în concertul de care vorbim lucrarea sa *Constelație* era destul de palid și superficial redată, dovedind fie o lipsă de aprofundare din partea dirijorului, fie o sacrificare cu bună știință în favoarea piesei așa zisă „de rezistență" din program, cum greșit se mai procedează uneori. Simfonia *„Oxford"* care a urmat n-a avut însă darul să justifice presupunerea noastră și să șteargă acea primă impresie lăsată de interpretarea (dacă se poate spune așa) a piesei lui Czacko : părea o trecere, acceptabilă doar, a uneia dintre frumoasele și cunoscutele simfonii haydniene. Acceptabilă pentru că oricum Filarmonica are un nivel instrumental sub care nu coboară niciodată, indiferent de conjunctură, dar numai din punct de vedere tehnic. Altfel, lipsită de viață, de culoare, de atmosfera de grațioasă naivitate — în sensul cel mai pur și totodată artistic al termenului — atît de caracteristică pentru genialul, veșnic noul Haydn.

Nu vrem să se înțeleagă aici că punem la îndoială profesionalismul lui Eliodor Rău ci, mai mult, pasiunea cu care face muzică, dragostea și dăruirea pe care e nevoie să le aibă pentru a lua totul mereu de la început, în speranța obținerii atît a finisării tehnice cît mai ales expresive, singura definitorie pentru un artist. Firește am asistat la destule concerte (poate la Filarmonică mai puțin chiar decît la alte orchestre) care aveau același aspect ca cel descris de noi — de rutină, de lipsă de participare ; este ceea ce mînează credem cel mai grav viața de concert al cărei simbol și țel îl constituie evenimentul, dorința de a depăși obișnuitul și e de mirare de ce nu se încearcă mai mult pentru a se stăvili instaurarea unor astfel de serii de concerte anoste.

Partea a doua a programului — *Concertul nr. 1 pentru pian* de Brahms — a adus cu sine un suflu înviorător datorat în cea mai mare măsură pianistei Dana Borșan, aflată acum în pragul încheierii studiilor sale la Conservatorul bucureștean. În ciuda tinereții sale deci, Dana Borșan a reușit să se impună pe scenele de concert, cîntă cu toate orchestrele din țară, cu mare succes, dovedind un talent și o personalitate interpretativă ieșite din comun. Încă mai mult, Dana Borșan a demonstrat, cu deosebire prin acest dificil concert de Brahms, că a atins nivelul unei maturități solistice remarcabile. Cariera ei este, în acest fel, decisă și concertul de la Filarmonică poate fi socotit revelatoriu, nu atît pentru interpretă, care desigur își cunoștea resursele, ci pentru public pentru critică, pentru toți factorii cu mai puțină sau mai multă răspundere în viața muzicală a țării noastre.

Rememorînd desfășurarea propriu-zisă a concertului, credem că Dana Borșan ar fi meritat un acompaniament mai suplu ; o reluare, cu altă ocazie, se impune, avînd în vedere că sunetul său dens și amplu, tensiunea și lirismul pe care le vehiculează cu atîta naturalețe, sînt virtuți ce se potrivesc în mod ideal muzicii acestui concert.

Dan SCURTULESCU

Emanuel Elenescu — Mari Fujiwara

„Emanuel Elenescu împlinește 50 de ani de activitate și 70 de ani de vîrstă. E vîrsta de aur, disc însorit, precedat de suișuri fără popas, punct culminant al carierei, după o vastă anacruză de viață și strădanii fără răgaz, din primăvara tinereții pînă-n toamna tîrzie, bogată-n rod a celor 70 de ani" — scrie Ion Dumitrescu, la începutul scurtei prezentări din programul de sală al concertului dirijat de Emanuel Elenescu. Și așa credem că se poate începe și cronica de față pentru că este vorba despre un concert aniversar deși nu a fost organizat cu emfază, pentru că, în definitiv, concertele se leagă în interiorul unei stagiuni iar viața artistică, mai ales pentru un dirijor, se „măsoară" în stagiuni din a căror împlinire de număr rotund se punctează cursul vieții muzicale.

Relevantă este, în *Omagiu lui Enescu* de Theodor Grigoriu, încercarea de cuprindere nu numai a elementelor de suprafață, a trăsăturilor exterioare ale ethosului enescian ; acestea ar putea fi grăbite concluzii pentru o imediată înțelegere a multitudinii de citate enesciene. Lucrarea se nuanțează printr-o posibilă apropiere de chintesența muzicii, prin amplificarea a ceea ce autorul a selecționat, trecînd muzica enesciană prin filtrul propriei subiectivități. Aici se diferențiază creator lucrarea de față pentru că dincolo de mult frecventata metodă a preluării de tematici muzicale, autorul se oprește asupra unor elemente de cea mai diversă natură. Ca autentic enesciană este, de exemplu, simțită partitura viorii din *Sonata „în caracter popular românesc"* — lucrarea multiplică în zeci de glasuri la unison sau libere acest lucru ; heterofonia este stilistic definită ca fiind consubstanțială personalității creatoare enesciene — lungi fragmente din lucrare se sprijină pe *acest* procedeu. Iar în construcție, personalitatea compozitorului se implică creator, în selecția inițială a permanențelor enesciene și, mai ales, în prelucrarea ulterioară, în putința — fapt semnificativ — de a *construi* o piesă pornind de la elemente disparate și, mai ales, „împrumutate".

În *Variațiunile pe o temă rococo pentru violoncel și orchestră op. 33* de Ceaikovski, piesă păstrînd din volutele rococoului caracterul delicat al temei, împrumutînd în mare măsură impetuozitatea concertului romantic, separația între sugestivul „pretext" rococo al lucrării cerut de

Ceaikovski în titlu și realitatea virtuoză a numeroase pagini, devine piatra de încercare a soluțiilor interpretative. Care ar fi trăsăturile rococo ale interpretării violoncelistei Mari Fujiwara ? Și, în același timp, cum a fost realizată impetuozitatea romantică coexistînd „ciudat" însă armonios cu eleganța temei ? Interpretarea a „alunecat" în latura virtuoză, pe deplin admisă de lucrare (alt lucru semnificativ fiind lărgimea ambitusului stilistic al lucrării între ale cărui limite solistul se poate plasa liber fără a risca o „ieșire din stil") iar virtuozitatea violoncelistei japoneze, conturîndu-se prin prezență scenică și prezență de spirit, prin „aplomb" solistic s-a „tradus" sonor, în primul rînd, în termenii unei excelente stăpîniri a instrumentului, apoi în ceea ce am putea numi inteligență interpretativă și, mai ales, în ceea ce s-a simțit ca reală muzicalitate.

Problemele *Simfoniei a III-a cu orgă, op. 78* de Saint-Saëns — probleme constînd în menținerea permanentei tensiuni a lucrării, a tensiunii înțelese nu numai la nivelul ritmului, nuanțelor, tempilor, ci și la cel al redării „circulației" tematice pe parcursul întregii simfonii, „strategie" venind în sprijinul celorlalte procedee, binecunoscute și arhiuzitate — au fost rezolvate cu impetuozitatea unui tînăr dirijor avînd însă experiența anilor maestrului Elenescu. La aceasta se adaugă realizarea dialogului orgă (Valentin Gheorghiu) — orchestră unde a putut fi simțită tendința de interpretare a acestuia nu ca o simplă juxtapunere ci ca posibilă „rezolvare" a momentelor orchestrale, a acumulărilor simfonice, în sonoritatea orgii. Iată un adevărat model de înțelegere dirijorală unde complexitatea scriiturii ridică probleme de coexistență a „liniilor" unificatoare, suprapunîndu-se însă, într-un interesant „joc al aparențelor", unor contraste evidente.

Viorel CREȚU

Festival de muzică românească cu Ansamblul „Omnia"

Cele cîteva stagiuni camerale — nu multe — în care și-a făcut apariția pe podiumul de concert ansamblul „Omnia", ne-au demonstrat virtuțile interpretative excepționale ale acestei formații care și-a făcut o datorie de onoare în a lansa și a include în repertoriul său lucrări românești, dar și pagini de muzică universală actuală.

Fie că s-au concretizat în prime audiții, fie în interpretări originale din repertoriul universal, aparițiile „Omniei" și-au dobîndit autoritatea unor versiuni de un înalt nivel artistic, penetrante în conștiința ascultătorului, stimulînd totodată creația românească în domeniul, încă destul de puțin frecventat, al ansamblurilor de suflători.

La ultima sa apariție în concert, la Radio, membrii ansamblului „Omnia", instrumentiști de frunte, animați de pasiunea și entuziasmul lui Marin Soare, acest muzician desăvîrșit, polivalent, au propus publicului meloman un festival de muzică românească, cuprinzînd șapte lucrări, aparținînd unor compozitori de valoare din generațiile noastre active, cu diferite orientări în abordarea fenomenului muzical. S-a conturat astfel, un program variat stilistic, fără a fi discordant însă.

De la stilizarea folclorică (Paul Rogojină și Anton Dogaru) sau jazzistică (Adrian Enescu), la modalismul de factură postserială (Grigore Nica și Alexandru Graur), de la tentația unor stări muzicale transcendente (Iancu Dumitrescu) la meditația imnică a lui Doru Popovici, titlurile ce s-au adunat pe afișul de concert al „Omniei" sînt lucrări de sinceritate, ancorate în solul autenticității durabile al școlii românești de compoziție din ultimele decenii.*Concertino per Omnia* a reprezentat un debut componistic al lui Alexandru Graur, cunoscut virtuoz al trombonului. Lucrarea sa, de prospețime a invenției, dar construită cu claritate, certifică talentul autorului. Paul Rogojină, cu a sa *Frescă pentru pian și percuție*, cît și cele *Trei jocuri dobrogene* ale lui Anton Dogaru s-au înscris cam în aceeași sferă stilistică, aceea a valorificării superioare a cîntului autohton stilizat cu măiestrie și rafinament, în timp ce Adrian Enescu, mergînd la aceeași sursă, realizează în a sa *Invenție pentru cvintet de alamă* desfășurări improvizatorice dinamice, specifice muzicii de jazz, printr-o scriitură viguroasă.

Pagini expresive, trădînd apartenența autorului la formele pure, echilibrate, ale limbajului serial, ne-a oferit interpretarea sugestivă a ansamblului „Omnia" asupra *Muzicii pentru instrumente de suflat, percuție și pian* de Grigore Nica

Iancu Dumitrescu a surprins și de data aceasta prin inventivitate, prin ineditul imaginii sonore, rezultată de atitudinea sa poetică în fața culorilor instrumentale, în a sa incantație pentru trombon și ansamblu cameral *Constelația Ursa Mare*.

În sfîrșit, ca o apoteoză parcă a succesului realizat cu trudă și devoțiune de către membrii „Omniei", un *Imn muncii* purtînd semnătura prestigioasă a maestrului Doru Popovici, care a impresionat prin ascetismul intonațional, de sorginte bizantină, prin atmosfera sa de calibrare interiorizată (reevaluînd astfel noțiunea de Imn, așa cum apare ea în antichitate), atmosferă realizată cu măiestrie, cu siguranța unui penel de maestru.

Trebuie să amintim aportul entuziast și benefic al Adinei Iurașcu (voce), al clarinetiștilor Daniel Teodoru și Aurel Andreescu, al cornistului Ion Oțeleanu-Amarinei, al trombonistului Cornel Dumitru sau al tubistului Ilie Caloianu. Membrii Ansamblului „Omnia" au dat și cu acest prilej proba unor înalte calități interpretative, nedezmințind rolul important al acestei formații de mesager optim al componisticii românești.

Călin IOACHIMESCU

Un nou ciclu la Filarmonica „George Enescu"

Am fost martorii inaugurării unui nou ciclu la Filarmonica „George Enescu" : „Vocația universală a folclorului românesc".

Trebuie subliniat încă o dată faptul că această instituție de prim rang continuă, cu noul ciclu, o serie de investigații efectuate pe diverse coordonate ale artei muzicale, materializate în tot atîtea concerte de succes. În comentariul făcut pe marginea temei anunțate, Viorel Cosma a subliniat scopul acestui ciclu, de a pune în circulație lucrări mai puțin cunoscute, inspirate de fol-

clorul românesc unor personalități ale muzicii universale, de la prima tipăritură în care Daniel Speer enunță lucrarea *Dans valah* (1688), pînă la lucrări ale anului 1980, trecînd prin opusuri ale unor compozitori de mare prestigiu, cum ar fi Telemann, Liszt, Brahms, Sarasate și, mai recent, Bartók, Jean Absil, Kodaly, Pancio Vladigherov, Ligeti etc.

Primul program a cuprins cîteva lucrări de Bernard Romberg, Michael Folz, Franz Liszt, Saverio Mercadante și G. Ph. Telemann.

Capriciu pe teme moldave și valahe, pentru violoncel și pian, compus de Bernard Romberg, un virtuoz al violoncelului, din secolul al XIX-lea, este o lucrare inspirată de cîteva motive românești, respectiv un cîntec, o horă și o polcă ce se cîntau în epocă.

Fără a avea pretenția unei elaborări deosebite, lucrarea este spectaculoasă pentru interpreți.

În acest concert, tînăra Ioana Ostafie a cîntat cu mult suflet, dar uneori lasă impresia că nu toate detaliile au fost epurate de ceea ce este de prisos, fapt care diminuează realele calități pe care ea le are.

Krimhilda Cristescu, actualmente cadru didactic la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București, o autentică pianistă, a interpretat *Rapsodia română* de Franz Liszt. Despre lucrare nu credem că este cazul să insistăm prea mult, întrucît ea este deja binecunoscută marelui public. În ceea ce privește pe tînăra Krimhilda Cristescu mărturisim că faptul de a o auzi ne-a prilejuit o mare bucurie și totodată regretul că astfel de pianiști nu sînt (de ce oare ?) programați pe scenele de concert ale Capitalei mai des.

Saverio Mercadante, un alt compozitor al secolului trecut, ni s-a făcut cunoscut cu lucrarea *Lacrimile Oltului*, scrisă în 1851 și al cărui manuscris se află astăzi la Biblioteca Academiei R. S. România.

Executată în primă audiție, această arie pentru voce și harpă ne-a prilejuit reîntîlnirea cu Georgeta Stoleriu, o interpretă sensibilă, rafinată, și cu binecunoscutul harpist Ion Ivan Roncea, față de care orice comentariu este de prisos. Lucrarea, o îmbinare între stilurile Rossini și Donizetti, și-a dovedit legătura cu spiritul românesc mai mult prin text, fapt care n-a împiedicat publicul să aprecieze în mod deosebit interpretarea distinsă dată de cei mai sus amintiți.

Melodie română de Pablo Sarasate, pentru violină și pian, l-a adus în fața ascultătorilor pe maestrul Ion Voicu, pe care l-am aplaudat în această seară, atît în calitate de interpret ce face ca vioara să sune atît de minunat, cît și în cealaltă calitate a sa, aceea de conducător al Filarmonicii „George Enescu", instituție ce își ridică necontenit prestigiul prin spiritul de exigență pe care a știut să-l impună Ion Voicu.

În încheiere, Georg Philipp Telemann, contemporanul lui Bach, a fost reprezentat prin două lucrări : prima dintre ele, *Geografie cîntată*, pentru voce și clavicembalo, reprezentînd o suită de 36 de piese cu referiri la diferite țări, cea de a 31-a parte fiind dedicată Valahiei și Moldovei. Încă o dată laude pentru Georgeta Stoleriu, acompaniată de această dată de Martha Joja.

Geografie sonoră, cea de a doua lucrare a lui Telemann, o suită orchestrală, a fost interpretată de binecunoscuta formație „Musica rediviva", condusă de distinsul muzician Ludovic Baci, căruia îi datorăm multe restituiri ale trecutului muzical.

Martha Joja, interpreta care a fost acompaniatoare a multora din soliștii acestei seri, s-a dovedit de fiecare dată o aleasă muziciană, care a știut să se adapteze ușor fiecărui stil, trecînd lejer de la pian la spinetă, contribuind efectiv ca nivelul interpretării să fie de o înaltă calitate.

Mihaela NICULESCU

Recital de lied

Recitalul de lied echivalează cu un act de cultură, de deplină dăruire pentru arta sunetelor și pentru arta poetică. Poate în nici un gen muzical această rostuire dintre cuvîntul recitat și cel cîntat nu solicită perfecțiunea ca în genul liedului, unde armonia între parte și întreg se cere împlinită pretutindeni. Și poate că dificultatea cea mai serioasă a cîntărețului care se dedică cu trup și suflet liedului constă nu numai în explorarea universului poetic, ci în sesizarea noii calități pe care o primesc aceste sensuri poetice în ipostaza lor esențial muzicalizată.

Din această perspectivă am urmărit în ultimii doi ani cele trei recitaluri de lied oferite de soprana Ioana Bentoiu și de pianista Ina Macarie. Și tot bazat pe astfel de așteptări am asistat la trei evenimente artistice succesive care și-au găsit o gradație lăuntrică bine definită. Finețea înțelegerii pentru funcționalitatea muzicală a substanței poetice am aflat-o în primul recital, alcătuit din lucrări de referință : Hugo Wolf și George Enescu. În cel de-al doilea recital am găsit o subtilă contopire cu natura muzicii franceze în salbe de lieduri de Fauré, Debussy și Ravel, la care s-au adăugat cele trei lieduri de Alfred Alessandrescu, atît de originale în veșmintele lor de impresionism românesc. Iar acum, în cel de-al treilea recital, am ascultat cu interes crescînd un grupaj bine ales din lieduri de Schubert și cicluri de Webern (op. 12), Britten (Ciclul *Winterwords*, pe versuri de Thomas Hardy) și Jora (op. 34, pe versuri de Tudor Arghezi).

Prezentarea acestor creații în limba originală, cu o sensibilă intuire a specificului și a atmosferei proprii muzicii acestor maeștri, diferențierea stilistică a elementelor de structură și limbaj, a inflexiunilor de ordinul frazării și gradației lăuntrice au constituit nu numai o realizare demnă de subliniere și laudă, ci totodată și un eveniment artistic real, care vine ca o împlinire a unor eforturi consecvente.

O privire retrospectivă asupra celor trei recitaluri permite sesizarea, la Ioana Bentoiu, a unui spor de măiestrie de la etapă la etapă, prin diversificarea nuanțării în emisia vocală, prin omogenizarea registrelor și a trecerilor, prin creșterea vizibilă a amploarei fonice. Este de asemenea remarcabilă puritatea intonației, ca și subtilitatea construirii și direcționării intervalice, lucru vizibil mai ales în ciclurile atît de dificile de Webern și Jora. Ina Macarie s-a dovedit a fi de fiecare dată acea acompaniatoare de mare finețe, în cîntul căreia stăruie o ținută pianistică personală, o experiență de concert și de recital, pe care știe s-o integreze unui fapt artistic sincretic.

La ambele interprete simt această vocație pentru muzica de lied (neexcluzînd desigur alte genuri), ceea ce îndreptățește așteptarea cu viu interes a unor viitoare manifestări de acest gen.

Wilhelm BERGER

Recital Adriana Bera

De la ciclul *Muzicilor paralele* la cel al *Panoramicului XX*, muzica secolului nostru este tot mai prezentă pe afișul de concert. Acestui îmbucurător fapt i se alătură și acela al formării unor tineri interpreți receptivi la fenomenul artistic contemporan.

O plăcută surpriză, în acest sens, ne-a oferit pianista Adriana Bera în recitalul pe care l-a susținut la sala Studio a Ateneului. Trebuie remarcat mai întîi, la prima sa apariție de acest gen, programul deosebit de dificil, program cuprinzînd *Două dansuri românești* de Bartók, *Suita op. 26* de Hindemith, o primă audiție absolută semnată de compozitorul ieșean Vasile Spătărelu, *Sonata brevis* de Liviu Dandara și *Sonata a VI-a* de Serghei Prokofiev. Acuratețea tehnică, forța calmă și limpezimile tensionate ne-au dezvăluit calitățile și seriozitatea remarcabilă cu care tînăra pianistă (laureată a Festivalului Național „Cîntarea României" și a concursului de la Athena), a pregătit recitalul. De altfel, prezența interpretativă a Adrianei Bera nu se cere analizată la nivelul detaliului tehnic sau muzical (școala pianistului Gabriel Amiraș fiind, în acest sens, bine asimilată) ci la acela al unei gîndiri ce caută a-și descoperi un drum propriu.

Interesant de urmărit preocuparea sa de a găsi o „formulă" de recital care să dea unitate și rotunjime spectacolului. Astfel, cele *2 dansuri românești* de Bartók au constituit o introducere în forță, strălucitoare, o arcadă căreia îi va corespunde în final o alta, la fel de strălucitoare, *Sonata a VI-a* de Prokofiev. În *1922 Suita pentru pian op. 26* piesă oarecum singulară în creația lui Hindemith, pianista realizează cu o seriozitate quasi-ironică, o evocare a unui frenetic și nostalgic timp hollywoodian. De o frumusețe stranie mi s-au părut transparențele părții a III-a *(Nocturna)*.

Meditații la Enescu de Vasile Spătărelu, piesă pe care am fi dorit-o plasată, pentru o mai bună strategie a recitalului, în partea a II-a, reprezintă nu numai o ofrandă muzicală adusă marelui compozitor, ci și o reflecție la sensurile muzicii enesciene.

Citatele, delicate inserții sonore, par a se naște din însăși armonia piesei. Într-un spațiu reverberat ele vin a crea o stare enesciană și, prin aceasta, una fundamental românească.

Liviu Dandara ne-a obișnuit, în multe din piesele sale, cu un limbaj dens, aparent aspru, cu tăceri febrile, piese în care poezia transpare după consumarea spațiului sonor. Astfel de realizări solicită din partea interpretului nu numai o bogată imaginație coloristică, o matură stăpînire și modelare a sunetului, ci și o mare concentrare interioară.

În *Sonata brevis* interpreta ar fi putut, credem, găsi o mai bună punere în timp a muzicii și o mai nuanțată orchestrare, astfel încît cele trei părți ale sale... quasi preludio, ...quasi balatta, ...quasi toccata, să aibe profiluri mai distincte.

Stenică, viguroasă, muzica pe care ne-a propus-o Adriana Bera în finalul recitalului. Un Prokofiev pe deplin realizat, cu nerv și sensibilitate, a fost prețioasa marcă a acestei seri muzicale de excepție.

Valentin PETCULESCU

Tinere talente în concert la Sala „Dalles"

Sînt numeroase situațiile cînd ești obligat să operezi o selecție între manifestări muzicale ce se desfășoară, aproape în paralel, pe mai multe scene de concert. Îți vine greu să decizi sala spre care să-ți îndrepți pașii. Dar în final, cît de deplină este satisfacția — dacă este — de a nu fi pierdut ocazia să cunoști noi și noi valențe ale frumosului, pe care ți le relevă o reușită întîlnire cu muzica și interpreții ei.

M-am aflat, de curînd, la sala Dalles la o asemenea atractivă după-amiază muzicală, ce a triumfat, aș spune în primul rînd, prin revărsarea de tinerețe (am în vedere vîrsta interpreților ce au urcat pe podiumul solistic). Tinerii de care vorbeam au fost invitați să exemplifice prin cîteva lucrări o foarte interesantă expunere făcută de compozitorul și muzicologul Doru Popovici despre muzica bizantină și ecourile acestei muzici în creația compozitorilor noștri.

Cine sînt deci interpreții despre care vorbeam ? O voi numi în primul rînd pe mai vechea cunoștință a melomanilor bucureșteni — violoncelista Mariana Kauntz. Cu multă naturalețe și forță expresivă Mariana Kauntz a dat contur sonor *Sonatei pentru violoncel solo* de Paul Constantinescu, menținînd pe tot parcursul interpretării lucrării, tonul confesiv al exprimării într-un perfect acord cu stilul auster pe care compozitorul Paul Constantinescu l-a imprimat muzicii sale.

Am aplaudat, apoi, evoluția pe podiumul de concert a Cvartetului de coarde „Serioso" alcătuit din Radu Ungureanu — vioara I, Cristina Săndulescu — vioara a II-a, Marius Ungureanu — violă și Anca Vartolomei — violoncel. Inimoșii membri ai acestui cvartet justifică întru totul numele pe care l-au adoptat pentru formația lor — „Serioso". Într-adevăr, am remarcat perfecta deslușire a esenței expresive a partiturii *Cvartetului de coarde* de Doru Popovici, lucrare ce face parte din prima perioadă de creație a compozitorului (anul 1954). Este o muzică pe care o găsesc și astăzi foarte elocventă pentru maniera expresivă pe care o adoptă Doru Popovici, în cele mai recente creații ale sale. Domină acea atmosferă senină, impresionează tonul intim al muzicii, polifonia aerată, surprind plăcut pe ascultător temele de un cuceritor lirism, sînt de un real efect artistic creșterile și descreșterile dinamice.

Din rîndul celor patru instrumentiști care alcătuiesc Cvartetul „Serioso" o mențiune aparte se cuvine a fi făcută în legătură cu violoncelista Anca Vartolomei. Am avut posibilitatea să remarcăm din nou calitățile ei artistice, cu deosebire exprimate în cele *Trei piese pentru*

violoncel și pian de Doru Popovici (*Elegie*, *Monodie* și *Arie*), unde Anca Vartolomei a avut drept parteneră pe pianista Magda Buciu. Sunetul plin, vibrato-ul cald, o foarte bună tehnică de cînt, firescul exprimării lipsit de patetism, toate acestea ne-o recomandă — și de data aceasta — pe Anca Vartolomei ca o demnă reprezentantă a tinerei generații de interpreți români.

Un spațiu mai larg de desfășurare artistică a fost rezervat, în după-amiaza muzicală la care mă refer, evoluției pe podiumul solistic a tinerei mezzosoprane Ana Maria Funar — de altfel, cred eu, revelația concertului la care am asistat. Aflată încă într-o perioadă de acumulări — Ana Maria Funar este studentă în anul IV la clasa de canto a sopranei Georgeta Stoleriu la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" — interpreta ne-a oferit un program revelator pentru calitățile sale vocale, cuprinzînd lucrări de Händel, Fauré, Debussy, Enescu, Doru Popovici — deci o paletă stilistică foarte bogată. Vocea plăcut timbrată, ușurința cu care se mișcă într-un ambitus larg, o dicție bună, sensibilitatea remarcabilă — și, de ce n-am spune-o, frumoasa prezență scenică — iată dar suficiente argumente care ne dau încredere în forțele artistice ale tinerei mezzosoprane. Sîntem convinși că în anii ce vor veni Ana Maria Funar va avea posibilitatea să confirme încrederea noastră, oferindu-ne dese prilejuri să o aplaudăm pe scenele noastre lirice.

Rodica SAVA

Concert de muzică ușoară

Cea de a IV-a ediție a concursului de muzică ușoară organizat de Radioteleviziunea română, care a avut loc luni 6 aprilie a.c. în Studioul de concerte din str. Nuferilor, a reunit sub genericul „Șlagăre în devenire" zece melodii, prezentate în primă audiție, care și-au disputat, cu viu interes, cele trei premii oferite de organizatori : premiul juriului, premiul de popularitate și cel al tinereții. Nu contestăm faptul că tinerii compozitori promovați în concertul amintit s-au dovedit talentați, realizînd melodii inspirate, dar, experiența și înțelegerea profundă a unor subtilități de creație, caracteristice genului respectiv, ne-au apărut uneori deficitare.

Mă refer, în primul rînd, la prezența în program a unor melodii fie puțin accesibile, învesmîntate în armonii greoaie, nu totdeauna clare, fie banale, lipsite de contraste, fapte care au dus la un simplism deloc dorit. Este cazul pieselor *Bucuroși în inimă și gînd* de D. Lupu (pe care nici văditele influențe ale melosului nostru popular nu au salvat-o de la monotonie) și *Orașul* de G. Mihăilă (care, deși antrenantă, bine ritmată, nu aduce nimic nou). De asemenea, compoziția lui I. Mihai *Lumină de primăvară* a vădit inconsecvență stilistică, avînd totuși meritul de a fi „de sezon". *Am crescut odată cu țara mea*, melodie semnată de Dan Stoian, deși narativă, evocatoare, la fel, nu ne-a convins că ar putea deveni șlagăr.

Pe de altă parte, Cornel Fugaru, prezent în concert cu piesa *Salcîmul de pe stradă* mea, care a obținut premiul juriului, a confirmat faptul că este un compozitor talentat și deosebit de sensibil, care stăpînește multe din tainele compoziției. Alegerea Angelei Ciochină ca interpretă a acestei melodii a contribuit și ea la reușita lucrării. Cu piesa *Ne cunoaștem din vedere*, distinsă cu premiul de popularitate, a fost semnat actul de naștere al unei noi compozitoare, pe care pînă atunci o cunoaștem doar ca o mare cîntăreață ; este vorba de Corina Chiriac, al cărui debut componistic a fost pe măsura interpretării, ca de obicei excelentă, mereu originală. Silviu Hera, cunoscut mai ales ca orchestrator și instrumentist, și Margareta Pîslaru, autoare-interpretă, au fost prezenți în concurs cu melodiile *O rază în fereastră* și *Florile de măr*, inspirate și tinerești. Premiul tinereții a fost obținut de *Jocul pînă la stele*, lucrare aparținînd lui I. Bratu Voicescu. Sîntem convinși că cei doi interpreți aleși de către autor, I. Luchian Mihalea și mai ales copilul Cătălin Munteanu, au asigurat succesul acestei inspirate melodii. *Vis de pace* de Mircea Romcescu, melodie care a împărțit premiul juriului și cel de popularitate cu piesele Corinei Chiriac și a lui Cornel Fugaru, ne-a reținut atenția făcîndu-ne să descoperim în autorul ei un tînăr talentat, capabil să creeze o muzică contrastantă, plăcută. Credem însă că M. Romcescu mai are multe de învățat, la capitolul „originalitate în creație". Să sperăm însă că acest fapt va fi realizat pe parcurs ! Diana Turconi, autoarea versurilor acestei melodii, s-a dovedit o textieră plină de temperament, contribuind indiscutabil la obținerea celor două premii acordate lucrării. Regretăm absența din programul concursului a creațiilor unor compozitori consacrați genului, cum sînt L. Profeta, H. Mălineanu, M. Iancu, A. Giroveanu, G. Grigoriu, F. Bogardo ș.a.

Orchestra de estradă a RTV, cu un sunet unitar și tonic, condusă de Sile Dinicu — un excepțional muzician, de un înalt profesionalism — a asigurat o bună desfășurare a concursului, prezentat în prima parte a serii de concert.

În partea a doua a spectacolului, iubitorii muzicii ușoare au avut bucuria de a asculta un reușit recital, susținut de Margareta Pîslaru și grupul vocal-instrumental „Romanticii". O formație de genul celei amintite izbutește, cu multă greutate, astăzi, să evite o „luptă" mai mult sau mai puțin directă cu decibelii, ținînd cont de moda practicată. Și totuși, interpreții au reușit să minimalizeze „poluarea sonoră", prin alegerea unui repertoriu de bun gust, a unor melodii dansante, antrenante, susținute vocal de Marcela Alexandru și de către ei înșiși. Regretăm însă faptul că nu am înțeles nici un cuvînt din textele prezentate ; să fi fost vina interpreților, mai bine zis a dicției lor deficitare, sau a tehnicii de captare sonoră defectuoase ? Ținînd seama de desele și regretabilele încercări (desincronizări Radio-TV) la care a fost supus prezentatorul spectacolului, Octavian Ursulescu, ce a știut totuși să le depășească cu mult calm și umor, sîntem înclinați să credem că vina aparține gazdelor, organiza-

torii spectacolului.

Recitalul de autor, susținut de Margareta Pîslaru, s-a bucurat de un deosebit succes de public, cîntecele ei reprezentîndu-i complex personalitatea. În creație, Margareta Pîslaru știe să fie sensibilă și descriptivă (melodiile *Romanța soarelui* și *Tare-am fost*), spirituală și ironică *(Eu și timpul)*, sau dinamică și voluntară *(Nu)*. Atît pitorescul moment folcloric, realizat de interpreta-autoare, cît și includerea în program a șlagărelor *Păsările* și *Lasă-mi, toamnă*, lansate la precedentele ediții ale concursului „Șlagăre în devenire", au confirmat, o dată în plus, faptul că Margareta Pîslaru este o demnă slujitoare a zeiței Eutherpe.

Valeria POPA DOGARU

Ziua științifică și artistică a catedrei de instrumente de coarde a Conservatorului „Ciprian Porumbescu"

Pentru cei ce nu frecventează prea des, sau aproape deloc, manifestările conservatorului bucureștean (și printre ei face parte din păcate și autorul cronicii prezente), acestea par la prima vedere și la un prim contact cu totul altfel decît cele ale vieții obișnuite de concerte și recitaluri, oricum surprinzătoare. O lume aparte, cu criteriile și ambițiile ei proprii ce-și ajung lor înselor, parcă fără o finalitate competitivă, o lume ce ne redevine repede familiară pentru că a fost odată și a noastră și o uitasem. Aerul de izolare într-o indiferență superioară, dacă e real, are pînă la un punct justificarea lui : aici se plămădește de fapt totul, aici e sursa a ceea ce se va întîmpla mai tîrziu în afară, bine sau rău. Ignorarea raporturilor valorice existente pe alt plan este probabil doar aparentă, ea semnifică o conștiință de sine viguroasă ce conține totodată (paradoxal) dorința, disimulată, de a se integra circuitului muzical general. Părerile de mai sus se referă mai ales la aspectul interpretativ al zilei științifice și artistice la care am asistat și e firesc în fond ca o școală să încerce, într-o oarecare măsură, să formuleze ea singură principii și nu să urmeze altele atunci cînd acestea vizează propriul ei (și cel mai important) obiect.

Manifestarea pe care o consemnăm aici a avut un caracter deosebit, dacă nu prin structură, prin amploarea și calitatea participărilor. Dan Cumpătă, șeful catedrei de coarde, ne-a prezentat mai întîi aniversarea a 70 de ani de viață a profesorului George Manoliu, animator al vieții muzicale din ultimele decenii și un teoretician pertinent în analiza artei interpretative enesciene — tema reuniunii și subiectul primei comunicări. În puține dar semnificative cuvinte, profesorul George Manoliu a conturat profilul interpretativ enescian, stabilind trăsăturile distinctive tehnico-estetice ce-i asigură marelui interpret un rol de promotor al violonisticii moderne. O notă aparte a manifestării a dat-o prof. Serafim Antropov, povestindu-ne emoționant modul în care întîlnirile sale cu George Enescu i-au schimbat și determinat viața artistică și chiar cea de toate zilele. În această categorie a rememorărilor putem îngloba și cuvîntul conferențiarului Ion Cheptea, străduindu-se și reușind să reprezinte imaginea personalității artistice a muzicianului care a fost Enescu și influența sa asupra celor care mai tîrziu au contribuit la crearea școlii interpretative românești moderne : Alexandru Rădulescu și Iosif Prunner. În încheiere, două referate de o mai pronunțată specializare, demonstrînd filiația enesciană în creația metodică violonistică (lector Modest Iftinchi) și în pedagogia contemporană a viorii (conferențiar Dan Cumpătă) — lucrări valoroase sub raportul contribuției lor la revelarea unei autentice tradiții dar și la stabilirea fundamentului științific al noii școli violonistice românești.

Și, pentru că la început sugeram că profesorii sînt suverani, mai ales în incinta unde își desfășoară nobila chemare, să ne limităm la enumerarea pieselor prezentate în recital fără alt comentariu critic : *Sonata op. 2, nr. 1 pentru vioară și pian* (Corina Bura și Doina Micu), *Sonata op. 6 nr. 2 pentru vioară și pian* (Octavian Rațiu și Simona Botez), *Suita „Impresii din copilărie", op. 28 pentru vioară și pian* (Victoria Dumitrescu-Baștа și Octavian Rădoi), *Sonata op. 25 nr. 3 „În caracter popular românesc"* (Cornelia Bronzetti și Șerban Soreanu) și *Cvartetul cu pian op. 30 nr. 2* (Valentin Gheorghiu, Ștefan Gheorghiu, Valeriu Pitulac și Aurel Niculescu).

Dan SCURTULESCU

Concert coral al studenților Conservatorului „Ciprian Porumbescu"

Pe scena sălii „George Enescu" am audiat corul format din studenții anului IV, secția Pedagogie. Un concert neobișnuit, condus de 14 dirijori, cu lucrări variate ca stil și factură, cuprinzînd o paletă largă de piese din timpul Renașterii pînă în epoca contemporană. Muzicii românești din trecut și de azi, cum a fost și firesc, i s-a acordat o parte întreagă din acest concert.

Celebra baladă *Miorița* de Paul Constantinescu, capodoperă a genului, ne-a fost prezentată convingător de studenta Berariu Luminița. Ea a reușit să pună în valoare sonoritățile modale, aleasa scriitură, materialul muzical cu deosebite dificultăți tehnice, intrări sugestive ale vocilor și țesătura lor expresivă.

De o cu totul altă factură, piesa Moșul de Mihail Jora, în tălmăcirea plină de vervă și antren imprimată de studentul Popa Stavri Aurelian, a reușit să cucerească publicul.

O altă lucrare care a produs o vie impresie, prin sonoritățile transfigurate ale folclorului nostru a fost *Fiica ce-i mi-ți dare* de Nicolae Boboc, sub conducerea autoritară și sensibilă a studentei Racoveanu Laura, pe fondul percuției susținută de studenții Ciobanu Nausica și Văleanu Cristian.

Un excelent tablou sonor din viața celor ce sînt nevoiți să trăiască cutreierînd plaiurile cu căruțele ni l-a oferit piesa *Nomazii.*

Variațiile agogice, efectele de apropiere și depărtare ale cortegiului, creînd un sugestiv relief sonor, accentele patetice interiorizate ale tenorului Dumitru Trandafir, cîntînd în partea mediană a piesei *Imn soarelui*, au pus în fața studentei Popescu Octavia serioase probleme de dozări și acuratețe cărora dirijoarea le-a făcut admirabil față.

Sonorități armonice și o ritmică antrenantă, caracteristice în general muzicii ușoare, ni le-a evidențiat un fragment coral din opera *Porgy and Bess* de Gershwin, în viziunea studentei Gherșin Tatiana. Tot ea a redat cu multă pătrundere a textului muzical cele trei piese din ciclul *„de urări și datini"* de Vinicius Grefiens, realizare deosebită a compozitorului pe linia evidențierii calităților subtile ale folclorului nostru.

Cuvinte de apreciere avem și pentru prezentarea delicată, transparentă, plină de muzicalitate a liniilor polifonice, a madrigalului *Eu voi tăcea* de Gesualdo, datorită studentei Stătescu Doina, și a interpretării într-un stil autentic, caracteristic lui Bach, a *Corului nr. 1* din *Cantata laică no. 207*, prezentat de studenta Fețeanu Doinița.

De la acest univers sonor propriu veacurilor trecute, programul ne-a propus, prin contrast, două lucrări ceva mai apropiate de timpul nostru : *Ce bine e ca să privești* de *Debussy* și *Dans* de Ravel. Prima, cu un aspect modal, prezentînd dificultăți de intonație a melodiei, ca și intrări succesive ale vocilor, cărora corul le-a făcut față cu bine, a cerut din partea studentului Costea Marcel multă sensibilitate și cunoaștere a textului muzical, pe cînd cea de a doua, dinamică, caracteristică stilului ravelian, cu greutăți tehnice cerînd pe deasupra ansamblului un plus de efort prin rostirea cu dicție a unui debit mare de cuvinte pe o melodie într-o mișcare extrem de vioaie, a pus în fața studentei Cioranu Nicoleta probleme deloc ușoare.

Literatura romantică a fost prezentă în program prin cunoscutele valsuri 8, 9, 10, 11 din ciclul *Liebeslieder* de Brahms. Studentul Predescu George a evidențiat căldura lirică realizînd o gradație expresivă a celebrelor bijuterii sonore.

Din muzica românească au mai figurat în program piesele *Haz de necaz* de Gheorghe Cucu, pe cît de celebră, pe atît de pretențioasă în interpretare, căreia studenta Medveșan Liana i-a subliniat lirismul nostalgic, ca și caracterul de virtuozitate și *Trandafir de pe răzoare* de Sabin Drăgoi — creație intrată de mult în repertoriul clasic al muzicii corale românești. Această din urmă piesă, concepută în cel mai autentic stil popular, a prilejuit studentei Racoveanu Laura să-și evidențieze din plin calitățile sale muzicale.

Actualitatea preocupărilor compozitorilor noștri contemporani nu putea lipsi din programul corului atît de bogat și variat. Ea a fost prezentă prin lucrarea *În vatra lui Burebista*, creație amplă a compozitorului D. D. Botez, dedicată împlinirii a 2050 de ani de la fondarea primului stat dac centralizat și independent. Studenta Alexandrescu Doina a reliefat planurile sonore, linia melodică și mesajul textului.

În încheierea programului, studentul Stan Constantin a prezentat lucrarea compozitorului Radu Paladi, *Te vom urma, partid iubit*, scoțînd în evidență caracterul mobilizator, de însuflețire, care animă întregul nostru popor pe drumul marilor împliniri.

Silvian GEORGESCU

Convergențe interpretative

Interesantă devine întîlnirea între o partitură exploatînd un text dramatic, un conflict plin de semnificații atît de adînc ancorate în problematica umană — opera-oratoriu *Prometeu* de Doru Popovici — și un colectiv de interpreți a căror tinerețe, aparent, nu oferă garanție pentru o necesară acoperire a pluralității sensurilor partiturii. Aparență, iată contrazisă de derularea stagiunii muzicale, pentru că montarea operei pe scena Conservatorului „C. Porumbescu", avîndu-i ca interpreți pe studenții claselor de canto, acompaniați de orchestra anilor I și II, alături de studenții corului „Gaudeamus", a obținut premiul I al Festivalului „Cîntarea României", la faza finală desfășurată la Cluj-Napoca, spectacolul, inițial prezentat pe scena Conservatorului bucureștean, bucurîndu-se, pe scena Casei de cultură a studenților clujeni, de o entuziastă primire.

Ce ar putea explica această aparentă inadvertență atît de evident contrazisă de aprecierile specialiștilor ? O primă explicație este imediat oferită de ceea ce este caracteristic, însă nu obligatoriu, pentru un colectiv tînăr : căldura interpretării, dinamismul și convingerea jocului scenic, „autenticitatea" spectacolului. Din acest punct de vedere, montarea studențească, atît de bogată în semnificații, toate avîndu-și numitorul comun în gravitarea în jurul problematicii umane, este realmente captivantă cu atît mai mult cu cît această (singulară) situare interpretativă față de operă este una dintre puținele soluții posibile, deloc la îndemînă, pentru a conferi ceea ce operei îi este indispensabil : veridicitate și, decurgînd din aceasta, putere de convingere. Interpretarea este profesional susținută (regia A. I. Arbore, scenografia Silviu Ioniță, dirijor Aurel Niculescu, dirijorul corului Gheorghe Oprea asigură „scheletul" montării) desfășurîndu-se sub semnul unei austerități, unei evidente îndepărtări de tot ceea ce ar putea oferi pretext unei interpretări „colorate".

Am vorbit inițial de „autenticitatea" care convinge spectatorul ; între austeritatea montării și persuasivitatea interpretării, asigurînd indispensabilul mijlocitor, conciliind termenii aparent ireductibili, se situează o anumită sobrietate, o dozare oprind spectacolul de la o grandilocvență nenecesară, sobrietatea vizibilă în scenografie — simplă și sugestivă — și în costume, evidentă în mișcarea scenică, nuanțînd spectacolul prin atît de necesara (prin prisma libretului și a partiturii) pondere, prin indispensabila reținere lăsînd teren liber unor infinitezimale nuanțări „în profunzime" și nu „la suprafață". Astfel, folosirea corului se înscrie

pe linia unui comentariu detașat, făcînd însă oarecum corp comun cu eroii operei, comentariu imparțial, însă de o imparțialitate depășită prin implicațiile intervențiilor corale, cu subtilitate plasate în momente-cheie ale acțiunii, aparent rece, însă de o răceală provenită parcă dintr-un foc nestins pe de-a-ntregul. Orchestrația, pe alocuri vehementă, traducînd un temperament componistic care receptează cu revoltă ineluctabilul destinului, parcurge — remarcabil lucru — un traseu paralel cu cel al personajelor, avîndu-și o autonomie sesizabilă și intersectîndu-se violent cîteodată cu partiturile vocale, acoperite de dezlănțuirile sonore ale alămurilor, ducînd o paralelă existență „fără cuvinte", sub semnul revoltei, traduse muzical — iarăși remarcabil lucru — printr-un larg ambitus expresiv, registru între ale cărui limite, larg depărtate, subiectul își multiplică intensitatea conflictuală.

Dumitru Lupu (Prometeu) parcurge a partitură bogată ca solicitare scenică, partitură rezolvată în limitele unei aparente interiorizări, plină însă de semnificație. Doina Dinu (nimfa Fromeni) este, într-un fel, personajul-termen de raportare, prezența feminină urmînd a umaniza „neutralitatea" conflictului în care un titan îndrăznește să îi înfrunte pe zei. Tentația rolului este cea a creionării unui personaj în direcția unui bogat repertoriu de operă — tentație pe care Doina Dinu o evită, am spune, cu maturitate. În roluri mai restrînse Ștefăniță Lascu (Apollo) și Teodor Ciurdea (Hefaistos) vădind remarcabile calități vocale, se integrează într-un spectacol în care accentul cade în primul rînd pe expresie. Emil Spătaru (Zeus) propune un personaj purtînd într-un mod aparate semnele suveranității asupra zeilor și oamenilor ; Zeus hotărăște cu o autoritate exercitîndu-se arbitrar, nu pentru că este (superficial) despotică ci pentru că, într-un fel, este exprimarea voinței destinului, a neputinței depășirii condiției omenești, contradicție din care se naște dimensiunea tragică a mitului. Există un anumit regret parcă în hotărîrea pedepsirii titanului și, mai ales, există o autenticitate oferind șansa depășirii factologicului, posibilitatea abordării dimensiunilor imuabilului, a tragicului existenței pusă în fața imposibilului. Pentru compozitor, am văzut, imposibilul este aparent, iar semnificația revoltei prometeice se decide optimist; vorbind despre opera-oratoriu *Prometeu* de Doru Popovici, optimismul se traduce estetic și, în final, etic, prin umanism, fiind o formă, particularizată aici în mitul prometeic — expresie a convingerilor compozitorului în care omul devine măsura lucrurilor.

Viorel CREȚU

Seară muzicală la Conservator

Profesorii Liceului de artă „George Enescu" realizează, din cînd în cînd, recitaluri cu muzică de cameră, găzduite de ospitaliera sală a Conservatorului. Acțiunile respective sînt susținute de o parte din profesorii liceului, cam aceiași care îndrumă, cu multă competență, foarte tinerii laureați ai Concursului „Cîntarea României", cadre didactice care se ocupă, cu multă pasiune, de propria perfecționare, neobosind să se constituie în modele demne de atenție și interesant de urmărit de către discipoli. O seară muzicală din luna martie a adunat, pe estrada de concert a Conservatorului, profesorii Radu Ungureanu, Camelia Pavlenco, Georgeta Papuc, Magda Buciu, Ada Ulubeanu și Mugur Trosca, într-un program cameral variat, bogat și interesant. Violonistul Radu Ungureanu este un muzician foarte activ, cu o mare experiență de interpret în genul muzicii de cameră. Am ascultat, în interpretarea sa, Sonata pentru vioară solo de Serghei Prokofiev, o partitură dificilă și foarte puțin cîntată, densă în conținut, în același timp însă plină de vitalitate. Tînărul violonist s-a distins ca un interpret care mînuiește cu bărbăție arcușul, stăpînind secretul glissandoului și al legatoului plin de finețe, conducînd cu forță și convingere fraza muzicală, fiind permanent atent cu detașarea vocilor, în polifonia bazată pe registre și cu armonia curată și caldă a corzilor mutiple.

Pianista Camelia Pavlenco s-a prezentat apoi cu sobrietate și eleganță, într-un imperiu întins, adunînd lucrări vechi și noi, începînd cu *Trio-sonata* de Cimarosa și ajungînd pînă la *Variațiuni după o temă de Paganini* de Lutoslawski. În ultima lucrare ea a colaborat cu pianista Ada Ulubeanu, care, la rîndul ei, a mai interpretat *Balada op. 10 nr. 1* de Brahms și *Preludiu și fuga în mi minor* de Șostakovici. La ambele interprete am putea aprecia respirația elegantă a frazei, siguranța dinamicii, cu sensuri urmărite cu grijă.

Plin de virtuozitate, duetul realizat împreună e de dorit să fie mai mult prezent pe estrada de concert.

Flautista Georgeta Papuc a interpretat, însoțită cu subtilitate, precizie și inteligență de pianista Magda Buciu, cîteva cunoscute lucrări din repertoriul de gen, dovedind că știe să construiască tonuri calde, strălucitoare, uneori pline de bărbăție, alteori bogat melismatizate, poetice. O revelație a serii a constituit-o fagotistul Mugur Trosca, un interpret plin de inspirație al foartei interesante *Sonate* de Lubos-Slucka. Tînărul interpret a vibrat cu foarte multă putere de convingere, transformînd prezența sa într-o promisiune de a reveni, cu o gamă repertorială amplă (de ce nu chiar ca solist al unor concerte). Egală cu partenerul ei, pianista V. Boerescu a vibrat unisonic, poate și ca efect al colaborării, de mai mult timp, pe aceleași coordonate, privind muzica veche și nouă.

Anton DOGARU

Două festivaluri de tradiție

La numai zece zile interval au avut loc, la București și Sibiu, două manifestări muzicale cu caracter festivalier,

întîmpinate cu un interes deosebit de către marele public și specialiști. În fața unor săli arhipline, aceste festivaluri-concurs și-au dovedit pe deplin viabilitatea, justificîndu-și intrarea în tradiție, înscrierea definitivă pe agenda muzicală la scară națională. Mai mult încă : *Spectacolul-concurs al formațiilor vocal-instrumentale „Club A"*, ajuns la ediția a IV-a, și *Festivalul de jazz de la Sibiu* — la ediția a IX-a, și-au lărgit în acest an cadrul de desfășurare, prin invitarea unor formații prestigioase de peste hotare. Aceste similitudini, cît și amănuntul că numeroase formații au cîntat pe ambele scene, ne-au făcut să găzduim laolaltă cronicile despre aceste manifestări.

Mult mai mult decît simplu entuziasm studențesc

O manifestare artistică declanșată în urmă cu 12 ani — cunoscută pe atunci sub titulatura, simplă, de „Festivalul arhitecturii" — a devenit în cele din urmă un adevărat act de cultură : Spectacolul-concurs „Club A", a cărui ediție a IV-a s-a derulat timp de patru seri la Sala Palatului din Capitală, în a doua jumătate a lunii martie. Ajutați și îndrumați permanent de Consiliul Uniunii Asociațiilor Studenților Comuniști din Centrul Universitar București și de Secția de propagandă și cultură a C.C. al U.T.C., organizatorii (Clubul „A" al studenților arhitecți) au adus la rampă 18 grupuri vocal-instrumentale din țară și 3 formații invitate de peste hotare. Drept urmare, ediția din acest an a cunoscut un succes deosebit, atît pe planul audienței de public (12.000 spectatori, plus mulți rămași fără bilet, în fața sălii), cît și pe acela al „faptului artistic" în sine. Presa și radioteleviziunea au acordat atenția cuvenită acestor spectacole, oglindindu-le pe larg desfășurarea și, în final, învățămintele. Este ceea ce facem și noi în rîndurile de față, ca o recunoaștere a valorii și importanței atinse de muzica tinerilor.

Să notăm, mai întîi, că un număr de 12 formații au luat parte la *concursul de interpretare*. Juriul, prea numeros parcă (aproape 20 de persoane !), din componența căruia au făcut parte și compozitorii Laurențiu Profeta, Alexandru Mandy, Horia Moculescu, Vasile Șirli, Florian Lungu, a avut dificila misiune de a naviga printre cele mai diverse stiluri și orientări muzicale, ceea ce face ierarhizarea foarte delicată. Trofeul „Club A", distincția supremă a concursului, a fost adjudecat, însă, în unanimitate de grupul bucureștean *Basorelief* — un septet ce practică un jazz-rock de calitate. Piesele, toate instrumentale, reușesc să sugereze o atmosferă specifică, cu trimiteri exotice (*Crocodilul, Ploaie în Macondo*), ceea ce le-a adus membrilor formației și premiul II pentru creație. Pe plan instrumental, am remarcat soliditatea pachetului de suflători și utilizarea rafinată a instrumentelor cu clape. Înainte de alte considerații, ni se pare semnificativă publicarea palmaresului festivalului, care grupează momentele de vîrf ale concursului și cîteva din reușitele certe ale recitalurilor. Așadar, după „Trofeul" amintit au urmat : *Experimental Q. II* din Cluj-Napoca (Premiul I) — clujenii „recidivînd" pe această poziție, ca și la ediția anterioară, datorită unui jazz progresiv cu reminiscențe clasice ; *Domino* din București (Premiul II ; precum și Premiul de popularitate) — cu un rock dinamic, în manieră „new wave" ; *Grup '74* din Brașov (Premiul III) — cu certe preocupări melodice. Probabil, însă, că niciunul din aceste 4 grupuri n-a adus, prin muzica respectivă, un filon original, românesc, „balcanic" dacă vreți, ca alte două formații, foarte apreciate de către public. Doar scăderile și unele inegalități au făcut ca *Accent*, din Tulcea, și formația timișoreană *Pro Musica* să nu urce „pe podium". În ultimă instanță ele, ca și *Semnal M.* din Cluj-Napoca (care a oferit un gustat recital, obținînd și Premiul I pentru creație) au indicat calea de urmat pentru crearea unui stil românesc de gen, original, cu un bogat filon melodic și armonic, capabil să ne reprezinte în concertul internațional. În sfîrșit, premiul III pentru creație a fost acordat altei formații bucureștene înscrise în concurs, *Holograph*, pentru poemul rock (cu pronunțate elemente folk, însă) *Stratosfera amară*, la care a reținut atenția noblețea mesajului anti-războinic. Diplomele de interpretare instrumentală au recompensat evoluția remarcabilă a unor tineri în care se investesc mari speranțe : pianiștii Ion Baciu jr. (de la *Transfer*) și Iosif Lantod (*Nimbus*), chitariștii bas Iulian Vrabete (*Basorelief*) și Nicolae Bucaciuc (*Grup '74*), chitariștii solo Mircea Soare (*Nimbus*) și Sorin Chifiriuc (*Domino*), trompetistul Doru Căplescu (*Basorelief*), bateristul Torino Tudorache (*Experimental Q. II*), flautistul Gheorghe Torz (*Accent*) și Surin Erwin (*Basorelief*) — instrumente cu clape. Nu întîmplător aceștia sînt sau au fost studenți ai conservatoarelor, bazîndu-și evoluția pe o solidă pregătire și cultură muzicală. Referitor la celelalte grupuri din concurs : formațiile craiovene *Redivivus* și *El-Th 04* au decepționat, iar *Test* (Timișoara) s-a situat la un nivel corect. Se cuvine însă să amintim că aceste trei grupuri sînt eminamente studențești, amatoare 100%, avînd o activitate concertistică sporadică.

Trecînd la recitaluri, găzduite în partea a doua a celor patru seri de festival, ele ne-au întărit convingerea că avem cîteva grupuri de certă valoare internațională, pe care ar trebui să le programăm mai des în confruntări directe cu numele de frunte ale rockului european (mai ales că, în cazul acestui gen muzical tineresc, cariera este scurtă). *Semnal M.*, de care am amintit, impresionează prin omogenitatea repertoriului, prin „sound"-ul propriu, inconfundabil. Mai vechilor membri — Iuliu Merca, Ștefan Boldijar, George Ciolac — li s-a adăugat bateristul Francisc Solomon, rapid integrat în formație. Muzica grupului poate fi caracterizată drept un „rock melodic", influențe din country și folclorul transilvănean (de altfel viitorul lor disc va purta titlul *Cîntece transilvane*) sînt distilate cu bun gust și simț armonic. Alt grup clujan, *Modal Q.*, a con-

firmat pe de-a-ntregul Trofeul „Club A" cucerit la precedenta ediție, precum și premiile obținute la festivalurile naționale ale artei studențești, precum și în „Cîntarea României". Aici, un nume se impune : cel al pianistului și compozitorului Claudiu Frunză. Cunoscutul grup *Metropol*, din Oradea, a impresionat și de această dată prin siguranța evoluției scenice (rod al bogatei activități concertistice) și dinamism, chiar dacă am fi așteptat mai multe titluri noi. Un moment special ne-a fost oferit de recitalul formației ***Florian din Transilvania :*** un spectacol ce a îmbinat muzica cu teatrul, mai bine zis muzica teatrală și teatrul muzical, intitulat, nu fără umor, ***Delfinul din flacon și merele de aur.*** Elemente de teatru popular, ale muzicii de avangardă contemporane, de muzică populară și spectacol rock fuzionează în această lucrare, concepută de liderul grupului, talentatul compozitor, instrumentist și poet Mircea Florian. Programat în ultima seară, grupul timișorean *Post-Scriptum* n-a putut, din acest motiv, intra în vederile juriului cu adevăratele bijuterii jazz-rock ce au alcătuit repertoriul de recital pe scena festivalului : *Confirmare de primire, Post-Restant, Post-Scriptum, Urme de pași pe infinit*. A confirmat însă, și de această dată, că este cel mai autentic, mai consecvent și mai valoros grup ce practică acest gen de muzică, evidențiind talentul de excepție al unor instrumentiști cum ar fi bateristul Mihai Farcaș și pianistul Doru Apreotesei. În sfîrșit, un *Premiu special* al Uniunii Compozitorilor a fost atribuit lui *Dan Andrei Aldea* și formației *Sfinx*, pentru întreaga activitate artistică. În semn de recunoaștere a nivelului atins de acest grup și a generozității față de colegii din festival (*Sfinx* și *Semnal M*, nu întîmplător cele mai reprezentative nume ale rockului autohton, la ora actuală, și-au pus la dispoziția celorlalte formații aparatura tehnică de scenă), organizatorii i-au programat pe *Sfinx* în încheierea festivalului. Cu un repertoriu tot mai dinamic, mai direct, dar respectînd spiritul muzicii grupului, *Sfinx* a impresionat asistența prin profesionalism, prin virtuozitatea instrumentală, prin gradația pieselor. Alături de Aldea, se cuvine remarcat aportul bateristului Mihai Cernea, și el compozitor al multor piese. Dan Aldea a lansat cu această ocazie un aparat de concepție proprie, prin care se realizează panoramarea chitarei, simultan, la terță, respectiv la sextă, aceste intervale putînd fi modificate prin acționarea pedalelor, cele „trei chitare" (aparent trei, evident) rămînînd permanent acordate la armonia piesei.

În sfîrșit, momente de înaltă ținută muzicală ne-au oferit cele trei grupuri invitate de peste hotare — o mare și certă reușită a organizatorilor. *M. Efekt*, din Cehoslovacia, îndeosebi prin muzica progresivă, de mare amploare și profunzime sonoră, cu intervenții vocale în manieră Niemen. O bogăție armonică și melodică născută, incredibil, din evoluția unui trio ! Dar, evident, Radim Hladik, Lešek Semelka și Vlado Cech au o valoare, individuală și de grup, de talie europeană. *Generacija 5* (din Iugoslavia) și *Piramis* (Ungaria) sînt adepte ale hard-rockului : mai tineresc, mai proaspăt, dar mai puțin cizelat pe alocuri — la cei dintîi ; mai profesionist, mai dens, mai elaborat — la cei din urmă. *Piramis* este una din cele mai apreciate formații ale rockului ungar, care, se știe, nu duce lipsă de talente. Som Lájos și Révész Sándor se detașează dintr-o formație foarte egală cu sine pe toată durata recitalului.

O selecție și mai amplă, prin investigarea tuturor centrelor universitare și chiar ne-studențești — pentru a descoperi noi nume pentru concurs, invitarea în recital și a altor formații cunoscute (*Cristal, Academica, F.F.N.* și mai ales *Roșu și Negru* — aceștia din urmă auto-eliminîndu-se la actuala ediție) și continuarea acestei inițiative care a permis, pentru prima dată, confruntarea cu grupuri de peste hotare — toate acestea la un loc vor face, coroborate cu succesul de public asigurat și cu talentul organizatorilor (care i-au depășit, la acest capitol, pe sibieni — cu toată experiența acestora din urmă !), ca *Spectacolul-concurs „Club A"* să se înscrie definitiv (și anual, sperăm !) pe agenda manifestărilor muzicale tradiționale. În final, nu putem trece cu vederea excelenta inițiativă a Electrecordului : aceea de a edita un L.P. reprezentativ, „live", al festivalului.

La ediția a XI-a, festivalul de jazz de la Sibiu devine definitiv (și remarcabil !) internațional

Tot cu concursul direct al A.R.I.A., și festivalul de jazz de la Sibiu s-a bucurat în acest an de participarea a trei formații de mare valoare de peste hotare, care au ridicat foarte sus ștacheta calitativă a actualei ediții. Poate că evoluția superlativă a oaspeților noștri să ne facă, într-un fel, să fim mai aspri, dar jazzul românesc, care a dovedit în atîtea ocazii că poate fi la înălțime, că are resurse și valori, nu trebuie să se ferească de confruntări, ci din contră. Or, paradoxal, tocmai la această a XI-a ediție, organizatorii au părut cam obosiți și depășiți, ei nereușind, nici după atîția ani, să-și pună la punct un aparat organizatoric de cîteva zeci de persoane, ca în cazul studenților arhitecți. Atribuțiile concentrîndu-se în prea puține mîini, lacunele devin inevitabile. Dar aspectul acesta, organizatoric, administrativ dacă vreți, n-ar fi devenit atît de criticabil dacă festivalul ar fi corespuns pe deplin pe plan artistic. Dar n-a fost așa, și aceasta din cauză că, firește, cele două elemente sînt dependente unul de celălalt.

Concursul, deschis formațiilor debutante, a fost mult sub nivelul anilor trecuți, cînd, în cadrul lui, puteau fi ascultate grupuri cum ar fi Creativ, Nimbus, Transfer — pentru a cita doar cîteva nume. Selecție deficitară ? Penurie de originalitate și talent la nivelul acesta ? Probabil și una și alta, dar atunci ce fac cluburile de jazz din țară ? Își promovează doar formațiile de frunte, notorii, să le zicem profesioniste (deși, în cazul

jazzului, acest termen este valabil doar la nivelul interpretării, nu și al statutului de activitate...) ? Din rîndul celor opt grupuri înscrise în concurs (care au cîntat în fața unor săli aproape goale, circulîndu-se pe scenă ca pe bulevard, ceea ce denotă minimalizarea sa de către organizatori) au putut fi alese relativ greu cele trei laureate : Paralela 45 din Iași (Premiul I) — care s-a detașat printr-un jazz-rock bine scris și interpretat, dar toți membrii săi sînt instrumentiști profesioniști, ceea ce nu este cazul la celelalte concurente... ; Reflex (Sibiu) — Premiul II ; Jazz Club 303 (București) — Premiul III. Faptul că juriul a acordat numai 3 diplome de interpretare este și el edificator : cei aleși au fost Vasile Pascu (pian), Ioan Uță (saxofon) și Ion Leonte (trombon) — acesta din urmă cunoscut deja publicului sibian. Așadar, este necesară o atenție sporită acordată viitorului jazzului românesc, tineretul ce îmbrățișează acest gen pretențios, ce nu oferă satisfacții rapide, avînd nevoie de sprijin și mai ales îndrumare competentă, așa cum au procedat în acest an Mihai Berindei și Florian Lungu, care le-au furnizat cîteva aranjamente. Dar și ei, și ceilalți (puțini, e drept) profesioniști ai jazzului nostru pot face mult mai mult în această privință.

Foarte (prea) extins la actuala ediție, festivalul de jazz ne-a prilejuit întîlnirea cu aproape toate numele de marcă ale genului. Au lipsit, din diferite motive, doar Sile Dinicu și orchestra sa, Dan Mîndrilă, Titel Popovici (prima ediție la care lipsește !), Adrian Enescu, Liviu Butoi, grupul Transfer din Iași. Nu ni se pare normal, în acest sens, ca pianistul Ion Baciu jr. și colegii săi să fie trimiși, doar peste cîteva zile, la un festival internațional în Polonia, în schimb să nu participe la cel de la Sibiu ! Ar fi păcat ca foarte tînărul și talentatul pianist, în care se investesc atîtea speranțe (Electrecordul îi va edita chiar un album !), să renunțe la modestia ce l-a caracterizat pînă acum (el și Constantin Ulinici, talentatul său coleg de grup, s-au prezentat, de altfel, foarte neglijent și pe scena festivalului „Club A"). Ne-a lipsit și obișnuitul caiet-program cotidian (criticabil, în unele privințe, în anii trecuți, dar foarte necesar), în schimb au existat, de această dată, tradiționalele „jam-sessions", care reunesc muzicieni de cele mai diferite facturi, ce se află pentru prima (și adesea, pentru ultima) dată împreună, numai din plăcerea și bucuria de a cînta jazz. Este examenul cel mai sever al talentului improvizatoric, căruia îi rezistă doar cei înzestrați cu har autentic.

Ultimele observații legate de concurs se referă la prezentarea asigurată de I. Tanoviceanu (sobră, la obiect, nu lipsită de umor atunci cînd se impunea) și la evoluția promițătoare a singurelor soliste vocale de la actuala ediție — tinerele sibience Elena Cîrstea și Marilena Oprinescu (ele au fost acompaniate de grupul Reflex). Așadar, alt semnal de alarmă : jazzul vocal este, la noi, pe cale de dispariție. Cine va recepta acest S.O.S. ?

Recitalurile, care au constituit „greul" festivalului, au fost prezentate, ca în ultimii ani, de către neobositul specialist al genului Florian Lungu, o adevărată enciclopedie ambulantă a jazzului. O statistică a ediției a XI-a ne indică că am ascultat 30 de formații din 11 orașe — multe din ele centre noi, fără tradiție (iată un real cîștig). Într-o categorisire făcută de „veteranul" Mihai Berindei, ele s-au împărțit, pe stiluri, astfel : 12 au optat pentru jazz-rock, jazzul „clasic" a avut 8 adepți, cel modern — 3, cel tradițional — 4, existînd, în acest an, și adepți ai stilurilor free (2) și al blues-ului (1). Deci, o paletă deosebit de largă, accentul căzînd, după cum se vede, pe jazz-rock, datorită tinereții multora dintre participanți. Tocmai în această sferă au fost înregistrate cele mai mari satisfacții artistice — programele cele mai omogene, cu filonul original cel mai pronunțat, cu realizări instrumentale certe. Nu ne vom mai opri asupra formațiilor care au apărut și pe scena festivalului „Club A", ele recurgînd la un repertoriu, în mare, identic. Vom nota doar că Post-Scriptum, Modal Q, Experimental Q.II, Basorelief, Nimbus, precum și pianistul constănțean Harry Tavitian au culeș și aici aplauze și aprecieri unanime. Progrese certe, pași înainte pe drumul jazzului, cu elemente noi și inovații au evidențiat formațiile conduse de Mircea Tiberian și Dragoș Nedelcu — tineri pianiști bucureșteni, precum și Creativ, formația lui Tavitian. Dacă am fi putut avea la dispoziție un element de comparație cu ceea ce au cîntat anul trecut, pe aceeași scenă (așa cum, în acest an, în concurs, a fost piesa obligatorie *Perdido*), am fi constatat cu ușurință scăderile și neîmplinirile existente în recitalurile multora dintre participanți. Aceasta chiar la nume unanim apreciate cum sînt cele ale lui Johnny Răducanu și Marius Popp — doi dintre puținii noștri *compozitori de jazz*. Primul încurajează cu consecvență tineri instrumentiști, dar postura de mentor nu-i permite să se desfășoare plenar ; Popp, la rîndul lui, resimte acut lipsa unor colaboratori de valoarea sa. Și aici atingem încă unul din punctele nevralgice ale jazzului românesc : datorită activității discontinue, neritmice, formațiile de jazz își mențin cu greu unitatea, ele își schimbă mereu componența, multe din ele neexistînd, practic, între festivaluri. Se simte deci nevoia unor stagiuni de jazz permanente, a unei vieți concertistice mai bogate (publicul iubește jazzul, la Sibiu sala a fost, seară de seară, arhiplină), a participării mai frecvente la manifestări de gen peste hotare. Toate acestea, însă, nu scuză în nici un caz lipsa de preocupare pentru crearea unui repertoriu original, a unui jazz eminamente românesc, cu posibilități de a se impune, datorită ineditului limbajului, și pe plan internațional. Asemenea secvențe au existat în majoritatea recitalurilor, dar am fi dorit să putem vorbi de cît mai multe reușite globale : prelucrarea, în manieră free, a piesei populare *Spune mîndro* (Vocal Jazz Quartet — Sibiu) ; titlurile, amintite în precedenta cronică, ale grupului Post-Scriptum *Mocănița, Sentiment efemer, Joc* (compozițiile lui Johnny Răducanu) ; *Cîntecul căpitanului Nemo, Echinox, Nodul gordian* (piese de Marius Popp) — pentru a ne limita doar la cîteva exem-

ple. De urmărit, la ediţiile viitoare, evoluţia septetului Tomis Studio, din Constanţa, şi a grupului Ethos, care şi-a mutat „sediul" la Oradea.

Participarea internaţională a fost, cum spuneam, deosebit de consistentă. În afara celor trei grupuri, au mai evoluat, alături de instrumentiştii noştri, studenţii Lucio Mena (Chile) şi Alberto Pereira (Guineea-Bissau) — ambii percuţionişti. În ceea ce priveşte cele trei formaţii străine, ne este foarte greu să le ierarhizăm — aceasta depinde, totuşi, de preferinţa pentru un tip sau altul de jazz. Trioul sovietic al pianistului Viaceslav Ganelin (ceilalţi membri : Vladimir Cekasin — instrumente de suflat, Vladimir Tarasov — baterie) a impresionat în cel mai înalt grad prin interpretarea suitei în 9 părţi „Poi segue" : un jazz free cu excepţionale intervenţii improvizatorice, cu o colaborare perfectă între cei 3 muzicieni. Publicul sibian a reacţionat uimitor la această muzică, oricum, mai pretenţioasă, consfinţind, probabil, cel mai mare succes de public de pînă acum al festivalului ! Pe alte coordonate, dar la acelaşi înalt nivel, evoluează cvintetul Veselin Nikolov (Bulgaria), ce are la activ participarea la celebrul festival de la Newport — ceea ce spune aproape totul... Un jazz extrem de modern, de mare melodicitate însă, evidenţiind un swing şi o tehnică individuală ieşite din comun : fiecare piesă a fost o mică bijuterie, culminînd cu „Între cer şi pămînt" şi „Goa-goa". În sfîrşit, cvartetul Milan Svoboda (Cehoslovacia) — cu renumitul trompetist Michal Gera în componenţă — a recurs de asemenea, ca şi Ganelin, la o lucrare de mari dimensiuni, în cazul său suita „Fereastra deschisă" — cu o arhitectură cuceritoare, structurată pe spaţii ample (Svoboda este marcat, evident, de faptul că este şi dirijor al big-bandului praghez). Ganelin, Nikolov, Svoboda — trei nume de primă mărime ale jazzului european, a căror prezenţă a făcut cinste festivalului de la Sibiu, oferind în egală măsură noi repere pentru muzicienii români de jazz, ale căror realizări trebuie să tindă către perfecţiunea, rotunjimea acelora ale oaspeţilor lor.

Octavian URSULESCU

Concert dezbatere Ars Nova

Propagînd muzica contemporană, sub conducerea compozitorului Cornel Ţăranu, formaţia şi-a dobîndit un prestigiu în viaţa concertistică din ţară şi de peste hotare.

Avîndu-i ca solişti pe Edith Simon, Ninuca Oşanu-Pop, Valentin Fărcaş, Gavril Costea şi Ion Budoiu, concertul formaţiei *Ars Nova* din 27 februarie a înmănuncheat o serie de prime audiţii. O caracteristică generală a lucrărilor incluse în program a fost preocuparea pentru *culoare*, într-o ambianţă în care instrumente tradiţionale — eventual amplificate — au exprimat idei noi, în contextul unei configuraţii sonore contemporane.

Dacă cele *Două nocturne pentru ghitară* de Primoz Ramovs — în interpretarea lui Valentin Fărcaş — au exploatat din plin resursele tehnicii instrumentului, împrumutîndu-i un lirism interiorizat, lucrarea *Ad meditandum* de I. Magdic (solistă Edith Simon) pe un text medieval, a reuşit să rememoreze parfumul nostalgic al unor vremuri demult apuse, într-un limbaj contemporan.

Inscripţie pe o amforă de A. Vieru — solist G. Costea, concepută pentru flaut solo şi un ansamblu de cameră, propune alternarea momentelor de tensiune şi relaxare într-o continuitate lăuntrică : secvenţe clare, cu o expresie caldă, se succed într-o arhitectură conturată. Exploatînd specificitatea instrumentului solist şi relaţia sa cu ansamblul ce-l acompaniază, *Inscripţie pe o amforă* aminteşte de forma concertelor grossi ale barocului.

Music for piano and seven pleyers de W. Steffen (la pian Ninuca Oşanu-Pop), lucrare dinamică, cu uşoare aluzii la sonoritatea jazz-ului, şi-a dobîndit o interpretare antrenantă în versiunea formaţiei Ars Nova.

Recitindu-i pe Eminescu, Arghezi, Blaga de Mihai Moldovan în interpretarea expresivă a lui I. Budoiu aduce un vibrant omagiu poeţilor amintiţi. Dispunînd de un colorit specific compozitorului, lucrarea trădează rimembranţa unor date arhaice privite prin dinamica timpului. Nota pastorală transpare alături de transfigurarea, sublimarea, elementelor oferite de folclorul autentic. Privit în ansamblu, tripticul proiectează un arc ascendent-descendent, purtînd dinamica contrariilor. Limbajul face apel la elemente ale folclorului — spre exemplu tulnice — şi atribuie textului muzical o nuanţă de echilibru lăuntric.

Interpretările conferite lucrărilor s-au dovedit a fi autentice. Ars Nova copleşeşte printr-o artă ce comunică direct, fără echivoc. Claritatea expunerii, sublinierea contrastelor, spontaneitatea şi originalitatea caracterizează interpretările formaţiei Ars Nova sub bagheta dirijorului Cornel Ţăranu.

Sofia GELMAN

D'ale Carnavalului — musical de Hary Bela

Piesele lui Ion Luca Caragiale au fost, pentru mulţi compozitori români de operă, surse de autentică inspiraţie. După operele *Năpasta* şi *Kir Ianulea* de Sabin Drăgoi, *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu, *D'ale carnavalului* de Emil Lerescu şi *Conu Leonida* de Matei Socor, un nou manuscris muzical, acum de strictă actualitate ca dată (1980) vine să continue aceste preocupări. Este vorba de musicalul *D'ale carnavalului* scris de compozitorul clujean Hary Bela şi pus în scenă de clasa de operă a Conservatorului *G. Dima* în cadrul celei de a III-a ediţii a festivalului naţional *Cîntarea României*, la sfîrşitul lunii aprilie.

„De mult am fost preocupat de ideea de a scrie un musical — mărturiseşte compozitorul şi dirijorul Hary Bela. Atunci cînd, întîmplător, mi-a fost oferit acest libret l-am acceptat cu bucurie. Lucrarea mea respectă, în general, savurosul text original, încadrînd în plus, cîteva arii şi duete versificate. Am lucrat relativ repede : în cîteva luni, muzica a fost compusă !"

De fapt, partitura originală este mai extinsă decît varianta prescurtată prezentată de studenții Conservatorului. S-a renunțat la marile scene de ansamblu. În original, lucrarea are un prolog și un epilog, care conțin încă ample pagini de balet și cor. Prologul se petrece într-o piață din București, unde toți se pregătesc de carnaval. Din această atmosferă pătrundem în frizeria lui Nae, deci, propriu-zis în textul lui Caragiale. Epilogul rezumă Prologul, aducînd o extinsă repriză a atmosferei de carnaval.

Din varianta camerală prezentată, lipsesc aceste părți de început și sfîrșit. Dar, lucrarea este viabilă chiar și sub această formă. Este urmărită întrutotul structura piesei lui Caragiale. Intervențiile muzicale nu opresc acțiunea ci leagă momentele vorbite. În textul original, părțile muzicale intercalează texte versificate —, în deplină concordanță cu originalul — semnate de Szabo György și traduse de Cornelia Pantea. Limbajul muzical este — o mărturisește compozitorul — o pastișă Gershwin, musical tipic, cu puternice infiltrații de jazz, cu trimiteri aluzive de nuanță parodistică la *Bărbierul* lui Rossini, la *Rigoletto* de Verdi și chiar la tangoul *La jalousie* — totul instrumentat pentru o formație mică, și conceput în așa fel încît să servească întrutotul textul lui Caragiale.

Incontestabil, și această ultimă realizare a studenților clasei de operă de la Conservatorul *G. Dima* din Cluj-Napoca este o deplină reușită. Din 1977, de cînd la conducerea acestei clase se află maestrul Ionel Pantea, spectacolele de operă ale studenților au devenit evenimente așteptate cu nerăbdare și bucurie de către public. Ionel Pantea a reușit în timp, o solidă școală de actorie, oferind studenților săi întreaga sa experiență de actor și cîntăreț recunoscut pe multe scene ale lumii. În această ultimă montare, a fost solicitată și colaborarea actorului Bucur Stan de la Teatrul Național, cel care lucrînd momentele vorbite, semnează alături de Ionel Pantea, regia spectacolului. Se realizează astfel o omogenizare de nivel între cînt și vorbă, rezolvîndu-se la modul ideal această problemă deosebit de dificilă, chiar și pentru artiștii profesioniști. Studenții cîntă, vorbesc, dansează, într-un cuvînt își întrupează perfect personajele concepute de compozitor. Și totul cu o mare, cu o deosebită, cu o vizibilă plăcere ce dă întregului spectacol o atmosferă aparte, antrenînd cu totul publicul spectator și smulgîndu-i, clipă de clipă, aplauze entuziaste. Regia lui Ionel Pantea speculează, ca de obicei, absolut toate valențele scenice ale partiturii, de astă dată abundentă în ocazii ce se cer doar reliefate și fructificate. „Am căutat să respect textul lui Caragiale — afirmă Ionel Pantea. Personajele sînt tipice iar regia nu face decît să le contureze caricatura, evitînd însă efectele ieftine cu care, din păcate, multe montări Caragiale ne-au obișnuit. Consider că textul este suficient, citindu-l doar rîzi. Numerele muzicale intercalate în text nu fac decît să reliefeze caracterele personajelor. Textul acestor numere este cu totul „în stil" Caragiale. Muzica o consider de foarte bună calitate. Iar studenții noștri sînt foarte buni. Ei joacă, dansează, cîntă, cu o nespusă plăcere".

Dintre acești studenți „foarte buni" nu putem alege, spre a comenta și analiza, doar o parte. Întregul este indestructibil. Să-i numim doar: Nae — Alexandru Agache, Pompon — Avran Sturz, Crăcănel — Traian Aga, Iordache — Ciprian Șerbănuț, Catindatul — Petre Ghilea, Mița — Maria Lazckó, Didina — Melinda Márton, Chelnărul, Ipistatul — Carol Bancsov — și, amintindu-i și pe cei care, din umbră, au contribuit substanțial la reușita spectacolului — corepetitorii Babos Iudith și Ronai Istvan, coregraful Szabó György și membrii orchestrei și corului clasei de operă a Conservatorului — să le adresăm din nou un binemeritat BRAVO.

Cristina SÎRBU

Agendă muzicală clujeană

Un recital la Conservator, avîndu-l ca protagonist pe Liviu Moga — contrabas — și pe basul Gheorghe Roșu, a programat lucrări de Mozart, Glinka, Mussorgski, Botessini, Röttger, Brediceanu, Dumitrescu.

Valentin Arcu a fost prezent în concertele Filarmonicii de două ori: în *Concertul pentru violoncel și orchestră* de Dvorak, sub bagheta lui Remus Georgescu, a obținut un binemeritat succes, etalînd atît capacitatea afectivă a redării diferitelor atmosfere contrastante: eroic-liric, viguros-expresiv, cît și calitățile tehnice necesare unei astfel de lucrări, intrată în repertoriul de bază al instrumentului. În triplul concert de Beethoven, V. Arcu a fost serios handicapat de sonoritatea instrumentului său. La aceasta au contribuit atît tușeul sec, aproape percutant al lui Ștefan Agoston, precum și valorosul Andrei Agoston cîntînd pe o vioară cu timbru bogat și deosebit de frumos. O interpretare de altfel destul de curată și îngrijită a unei lucrări nu prea beethoveniene, nu prea concertistice, dacă ne gîndim la problematica expusă de Beethoven în celelalte concerte ale sale, ca si la împrejurările compunerii ei. În partea a 2-a a concertului, Cristian Mandeal ne-a promis un Wagner deosebit (Uverturile la Olandezul zburător și Maeștrii cîntăreți din Nürenberg, precum și Preludiu și moartea Isoldei din Tristan și Isolda) și a onorat pe deplin această promisiune. Construcții solide, fragmentele de operă interpretate ne-au încîntat în această seară, întărindu-ne convingerea: valorosul colectiv al Filarmonicii și proaspătul său dirijor vor ști să găsească acea cale unică a ridicării măiestriei lor prin ridicarea fiecăruia dintre ei la exigențele reciproc impuse.

Tot Andrei Agoston acompaniat de excelenta pianistă Nina Panieva-Sebesi au continuat și încheiat ciclul, „Integrala sonatelor pentru pian și vioară de Mozart" prin al patrulea recital (12 febr.) cu lucrările KV. 570, 481, 547, 526, ultima încheind magistral performanța celor doi instrumentiști în fața unei săli ce s-a dovedit neîncăpătoare publicului doritor să-i asculte.

Ștefan Ruha în *Poemul* de Chausson s-a arătat veșnic tînăr, romantismul, de astă-dată mai dens, fiind una din laturile forte ale artei sale interpretative. În aceeași seară (7 febr.), Serge Zehnacker din

Franța a dirijat *Nänie* de Brahms, două piese de Ch. Ives și *Till Eulenspiegel* de R. Strauss, lăsîndu-ne neelucidați în privința adevăratei sale valori.

Mihaela Martin ne-a încîntat în concertul de Brahms, personalitatea tinerei violoniste făcînd pași siguri pe drumul consacrării.

Emil Simon, subtil cunoscător al muzicii franceze, a condus *Alborada del Gracioso* și *La Valse* de Ravel, și a prezentat în primă audiție absolută omagiul compozitorului Vermesy Peter adus memoriei lui B. Bartók cu ocazia centenarului nașterii renumitului compozitor : simfonia *Solum ex clara fonta* pentru cor mixt și orchestră.

Lola Bobescu a reprezentat în concertul extraordinar din 17 febr. echilibrul sintetic al experienței și temperamentului, al renumelui mondial ce reunește pentru noi valoarea internațională incontestabilă trecută și viitoare a școlii violonistice românești. *Simfonia spaniolă* de Lalo a găsit un interpret de înaltă cultură, obligîndu-ne reconsiderări estetice față de arhetipurile frecventate ale execuției acestei lucrări.

Clădirea Operei Române fiind încă în refacere, teatrul liric maghiar a prezentat un spectacol de operă în concert, primit deosebit de pozitiv de către publicul meloman, cuprinzînd fragmente din *Don Pasquale, Fidelio, Olandezul zburător* și *Don Carlos*, în regia proaspătului regizor secund al instituției — Ionel Pantea.

Mai puțin fericită a fost programarea în concert a operei *Cosi fan tutte* de Mozart de către orchestra Filarmonicii condusă de Petre Sbîrcea. Lucrarea, în pofida eliziunilor efectuate pentru a veni în ajutorul soliștilor, a purtat amprenta termenului prea scurt de care a dispus echipa de interpreți. Remarcăm totuși pe P. Sbîrcea, posesorul unei gestici cizelate, fără emfază, dar foarte precise și la subiect, și al unei predispoziții pentru geniul mozartian, care ne face să regretăm spectacolul de operă nerealizat. Majoritatea interpreților fiind de la aceeași instituție, regizorul Pantea putea reedita frumosul succes al spectacolului *Nunta lui Figaro* realizat cu absolvenții de-atunci, în urmă cu cîțiva ani, ai Conservatorului clujean. Vocile feminine alese au fost mai puțin mozartiene, Melinda Marton din ultimul an la Conservator fiind singura ce promite a fi subreta în stilul și concepția genului. Mihai Zamfir și bineînțeles Ionel Pantea au excelat alături de Ladislau Fogel — revelația serii — un bariton cunoscut doar pe scena operei și astfel pe nedrept uitat în distribuțiile vocal-simfonice. Acest spectacol se dorește reluat pe scena operei, cu o distribuție adecvată, cu regia plină de vervă a lui Pantea, gîndindu-ne mai ales la italiana recitativelor — chiar și în limba mai accesibilă publicului. Mozart și publicul clujean o merită.

Ioan FANCSALI

BRAȘOV

Concert omagial George Manoliu

Duminică 22 martie 1981 a avut loc la Brașov, în sala Casei Armatei, un concert cu un caracter deosebit, dat cu concursul Orchestrei de cameră a Filarmonicii „Gh. Dima" și cuprinzînd pagini reprezentative din literatura viorii, prefațate de profesorul universitar George Manoliu. În fapt, întregul program ca și alegerea interpreților au fost de natură să imprime manifestării înfățișarea unui cald omagiu adus profesorului Manoliu, la împlinirea a șaptezeci de ani, muzicianul aflîndu-se deci într-o etapă a vieții cînd poate culege cu deplină mulțumire sufletească roadele unei munci duse cu dăruire și abnegație pentru propășirea școlii interpretative românești.

De-a lungul anilor, m-am deprins să nutresc o stimă și chiar o afecțiune deosebită pentru profesorul Manoliu și să îl consider drept un călăuzitor deosebit de prețios al tinerelor generații de instrumentiști, dat fiind că avem de a face cu un artist și un intelectual cu calități multilaterale, care consideră exercitarea profesiei muzicale — mai bine zis urmarea vocației pe acest tărîm — ca integrată în chip necesar formării unei personalități determinate nu numai de bune deprinderi virtuoze ci și de un orizont cultural larg și de o cuprindere amplă, omenească și etică, a problematicii spirituale a artei sunetelor. Într-un cuvînt, profesorul Manoliu este dintre acei, destul de puțini din păcate, care știu să deschidă ochii discipolilor asupra a ceea ce este *esențial* în actul interpretării muzicale, asupra expresivității urmărite consecvent, frazării firești, vii și grăitoare, necesității obținerii unei palete coloristice diferențiate — toate în lumina continuării a ceea ce putem numi patrimoniul enescian în domeniul pedagogiei violonistice.

Discipol la Conservatorul din Iași (1926—1934) al profesorilor Ludovic Acker, Mircea Bîrsan și Antonin Ciolan, violonistul George Manoliu (care este de asemenea și licențiat în drept) s-a perfecționat ulterior la Paris, la faimoasa Schola Cantorum, unde a fost (1935—1937) discipolul profesorului Nestor Lejeune. A asistat de asemenea la lecțiile lui George Enescu, ținute la Institutul Instrumental din capitala Franței, condus de Yvonne Astruc (colaboratoare pe tărîm pedagogic a maestrului nostru) și unde mai predau în acea vreme și alți mari muzicieni, ca Pierre Monteux și Marcel Ciampi.

Întors în țară după terminarea studiilor, George Manoliu funcționează la început ca profesor de conservator la Cernăuți și apoi devine al doilea concert-maestru al Orchestrei Radio (1940—1945) ; apare și ca solist în *Concerte* de Mozart, Mendelssohn-Bartholdy etc. sub bagheta unor maeștri ca Theodor Rogalski sau Alfred Alessandrescu și susține programe de sonate în compania unor pianiști ca Alfred Alessandrescu, Ion Filionescu, Nicolae Marcovici. George Manoliu a fost foarte activ și ca membru al unor ansambluri camerale, atît în cvartete de coarde cît și în formații de trio, mai timpuriu alături de violoncelistul Theodor Lupu și pianistul Nicolae Marcovici iar ulterior împreună cu violoncelistul Serafim Antropov și pianistul Radu Negreanu.

George Manoliu a fost printre primii profesori de liceu muzical în momentul noii organizări a învățămîntului nostru artistic și de mai bine de treizeci și cinci de ani încoace s-a dedicat cu prioritate pedagogiei viorii. Fiind chemat la Conservatorul din București, el avea să îndeplinească de asemenea timp de șaisprezece ani funcția de

decan al facultății instrumentale. Dîndu-și seama de necesitățile stringente ale noii noastre pedagogii muzicale, George Manoliu redactează, împreună cu regretatul profesor Ionel Geantă, un manual de vioară în patru volume, care constituie una din temeliile sigure ale predării acestui instrument în întreg sistemul învățămîntului muzical românesc. El devine principalul nostru specialist muzicolog în probleme violonistice, scrisul său îmbinînd competența înaltă cu atractivitatea și îmbrățișarea de ansamblu a problemelor stilistice sau istorice de domeniu.

În concertul de la Brașov, George Manoliu a avut mulțumirea să asculte o seamă din elevii săi cei mai distinși, deveniți astăzi reprezentanți de frunte ai violonisticii noastre. Întreaga manifestare a fost inițiată și animată de directorul și primul dirijor al Filarmonicii „Gheorghe Dima" Ilarion Ionescu-Galați, care și-a desăvîrșit studiile ca violonist în clasa profesorului Manoliu, la Conservatorul bucureștean, mai înainte de a se dedica cu precădere șefiei de orchestră. În cinstea profesorului, el a interpretat prima parte a *Dublului concert în re minor* de Johann Sebastian Bach, alături de fiul său, elevul violonist Florin Ionescu-Galați, element înzestrat și care a făcut față în condițiuni mulțumitoare exigențelor unui concert pretențios. Am mai ascultat în aceeași seară o excelentă versiune a *Poemului* de Chausson, lucrare care ocupă un loc special în activitatea pedagogică a profesorului Manoliu, fiind atît de legată de prelungirea tradiției interpretative enesciene. Petru Csaba, acompaniat la pian de Marieta Leonte, l-a redat cu interiorizare și culoare rafinată. De asemenea Varujan Cozighian (elev al lui George Manoliu pe cînd se afla încă pe băncile liceului muzical), aflat într-o formă artistică excelentă, ne-a oferit, alături de Florina Cozighian, *Sonata* de Claude Debussy cu acea incisivitate spirituală, cu desenul ascuțit și diversitatea de nuanțe subtile ce sînt indispensabile în luminarea adecvată a acestei capodopere a creației violonistice franceze. Fecundarea întregii concepții pedagogice a profesorului Manoliu de către inspirația artei lui George Enescu — element atît de important de subliniat în momentul sărbătoririi centenarului celui mai mare muzician român — a fost ilustrată prin includerea unei mișcări din *Sonata a II-a în fa minor pentru pian și vioară, op. 6* a maestrului în interpretarea unei alte discipole, Maria Maszalits-Madru, însoțită de Marieta Leonte. Alte contribuții ale violoniștilor Octavian Rațiu și Mihai Ritter au împlinit o seară muzicală consistentă, încheiată într-un climat sărbătoresc, mișcător, cu prima mișcare a *Concertului pentru patru viori și orchestră* de Vivaldi : soliști Varujan Cozighian, Petru Csaba, Nicolae Iliescu și Ilarion Ionescu Galați. Încă o dată, Brașovul muzical ne-a arătat că știe să-și onoreze cum se cuvine pe artiștii și îndrumătorii ce au contribuit la formarea măiestriei celor mai de seamă reprezentanți ai vieții lui artistice actuale, de prestigiu și răsunet unanim recunoscute.

Alfred HOFFMAN

TÎRGU-MUREȘ

Vasile Corjos la pupitrul filarmonicii

Trebuie să remarcăm cu bucurie că, în ultimul timp, tot mai multe orchestre simfonice din țară oferă bagheta tinerilor dirijori care, datorită valoroasei experiențe dobîndite cu astfel de prilejuri, se constituie hotărît în viitoarele generații de dirijori pe care sîntem datori să le pregătim. O asemenea inițiativă a luat-o și Filarmonica din Tîrgu Mureș acordînd încrederea sa tînărului dirijor Vasile Corjos, care a avut de susținut un program atractiv dar și foarte pretențios de care s-a achitat cu mult curaj și totală dăruire.

Concertul s-a deschis cu lucrarea lui Iancu Dumitrescu *Basoreliefuri simfonice*. Scrisă la îndemnul dirijorului brașovean I. Ionescu Galați căruia îi este de altfel dedicată, lucrarea a fost gîndită ca un omagiu adus sărbătoririi Centenarului Independenței de stat a României. Ea debutează într-o atmosferă relativ calmă, în care unele sonorități ne amintesc de melosul folcloric, evoluează într-o continuă tensiune interioară, cu evidente accente dramatice, menite să evoce sentimentul omagierii istoriei neamului, subliniat aici de autor. Orchestra, sub conducerea lui Vasile Corjos, a transpus muzical deosebit de sensibil aceste imagini și sensuri.

Beneficiind de privilegiul de a avea una dintre cele mai bune orgi de concert din România, Filarmonica din Tîrgu Mureș se preocupă intens de organizarea unor concerte și recitaluri de orgă, fapt apreciat cu multă căldură de publicul avizat de pe malurile Mureșului. Un asemenea prilej ne-a fost oferit prin invitarea la Tîrgu Mureș a unui tînăr și excepțional de dotat organist polonez : Karol Golembiowski care a susținut partitura solistică a *Concertului pentru orgă și orchestră opus 4 nr. 1* de Händel, o capodoperă în rîndul lucrărilor de acest gen. Caracterul quasi-improvizatoric al *Concertului pentru orgă în sol minor* a solicitat o contribuție importantă din partea interpretului solist la închegarea întregului univers sonor al lucrării. Și, într-adevăr, aici solistul a excelat printr-o registrație subtilă, rafinată, de mare întindere, folosind cu mare abilitate pedalierul, conturînd astfel foarte expresiv ideile muzicale ale lui Händel. Posesor al unei tehnici remarcabile, stăpîn perfect al tainelor pe care numai sonoritățile orgii le pot avea, Karol Golembiowski a oferit o variantă deosebit de convingătoare a acestei minunate pagini concertistice a lui Händel. Prin tematica sa bogată și prin construcția de un rar echilibru, *Concertul în sol minor* face ca misiunea solistului și a orchestrei să fie dintre cele mai dificile, în încercarea de a-l tălmăci cît mai adecvat în fața publicului. În concertul de care amintim, strădania interpreților a fost deplină și ea s-a concretizat într-o reușită aproape perfectă, îndelung aplaudată de iubitorii de muzică aflați în sală.

Muzicalitatea, fantezia, rara sensibilitate, stăpînirea unei logici perfecte a construcțiilor sonore, dublate de o excelentă tehnică instrumentală a solistului, s-au evidențiat cu și mai mare pregnanță în cele două bis-uri oferite de acesta, ambele din lucrări de J. S. Bach.

În urma acestei evoluții ne dorim și noi, ca de altfel și melomanii, să-l reascultăm în sălile noastre de concert pe atît de tînărul și valorosul interpret Karol Golembiowski.

Pentru întîlnirea sa cu exigentul public tîrgu-mureșean, tînărul și dotatul dirijor Vasile Corjos — care de altfel a mai evoluat în fața acestei orchestre — a pregătit lucrarea lui Mussorgski *Tablouri dintr-o expoziție* (în orchestrația lui Ravel) fapt ce dovedește nu atît o notă de curaj cît, mai ales, o dovadă a cîștigului de experiență și a maturității de gîndire a dirijorului. Au impresionat prestanța de care acesta a dat dovadă în fața instrumentiștilor, logica fermă a construirii de către dirijor a întregii lucrări din diversele tablouri ce o compun, atenția acordată fiecărui detaliu și realizării unor imagini sonore de o mare frumusețe și expresivitate. Calitățile muzical-expresive ale orchestrei din Tîrgu Mureș — remarcate de noi și cu alte prilejuri — au fost bine puse în evidență în interpretarea *Tablourilor* de Mussorgski. Alternînd momente de mare seninătate și de un lirism cuceritor cu cele de mare extindere sonoră, dramatice, — mai cu seamă în ultimul episod *Marea poartă a Kievului*, dirijorul și orchestra au construit continuu un edificiu viabil, de mare rafinament și putere de seducție.

Considerăm acest concert ca o frumoasă reușită a colectivului Filarmonicii din Tîrgu Mureș și a dirijorului Vasile Corjos pe care l-a avut la pupitru, un succes care ne încurajează în susținerea ideii că orchestrele noastre trebuie să acorde mai frecvent încrederea lor tinerilor ce se afirmă astăzi pe tărîmul interpretării muzicale.

Adriana IACOB

CRAIOVA

O nouă operetă de Florin Comișel

Actuala stagiune a Teatrului liric din Craiova a înscris în programul său o nouă premieră absolută cu spectacolul, destinat copiilor, *Drumu-i lung, povestea-i scurtă*, muzica de Florin Comișel, iar libretul de Cezar Țipa.

Basmul popular *Fata moșului și fata babei*, pe care-l găsim, în formă stilizată, atît la Ion Creangă, cît și la Petre Ispirescu, a stat la baza libretului, căruia Cezar Țipa i-a adăugat fragmente din alte povești.

Prezența corului și a baletului, alături de numeroasele personaje, i-a dat posibilitatea compozitorului Florin Comișel să utilizeze toate resursele și procedeele muzicale pentru a pune în valoare scenariul și a realiza o feerie muzicală, presărată pe tot parcursul ei cu elemente comice, de un umor sănătos care a entuziasmat pe micii spectatori.

Partitura muzicală folosește melodii larg accesibile, cu inflexiuni populare, cu o orchestrație sugestivă, viu colorată, ce sugerează lumea fantastică de basm, cu scene încadrate în peisajul românesc, cu toate datinile, jocurile și portul nostru, care conferă lucrării un plus de originalitate și autentic.

Realizatorii au oferit publicului în seara premierei un spectacol de calitate. În acest scop, regizorul Toni Buiacici de la Teatrul de operetă din București a folosit aproape toți artiștii de care dispune la ora actuală teatrul. Au făcut parte din distribuție solistele Valentina Fira (Ilenuța), Aneta Bacă-Făgădaru (Marghioliță), Rodica Mincef (Zîna), Maria Smarandache-Veronca (Vîj Baba), Viorica Zvarici (capra) și soliștii Sorin Semilian (cuptorul), Ion Grigorescu (vulpoiul), Gheorghe Stoichițescu (ursul), Marius Chioreanu (lupul), Gabriel Mamali (Moș Motolaș), Mihai Istrate (părul), Ion Kelemen (Miorlăilă) și Paul Neagu (fîntîna).

Aproape toți soliștii au dovedit muzicalitate și joc de scenă, calități care au contribuit la reușita acestui spectacol.

Coregrafa Emanuela Cazacu a pregătit corpul de balet care s-a remarcat prin ritm și fantezie. Scenografia a fost semnată de Sorin Novac. Conducerea muzicală a fost asigurată de tînărul dirijor Radu Ciorei, încadrat recent la Teatrul liric. Cu o gestică concisă și eficientă, a reunit cu grijă, într-un tot omogen, soliști, cor și orchestră. S-a impus prin mobilitate și precizie în atac, dozînd sonoritățile orchestrei pentru a pune în valoare vocile umane.

Premiera acestei operete se înscrie ca un moment de seamă în viața tînărului teatru craiovean.

Boris CHELARU

PLOIEȘTI

O poveste muzicală pentru copii

Pînă la acel „a fost odată...", s-au petrecut multe întîmplări, frumoase sau mai puțin frumoase, bune sau rele, pe care oamenii le-au lăsat spre pildă urmașilor lor, împletite în acele minunate povești, în care bunătatea, frumusețea, adevărul sau răutatea, minciuna, lăcomia, iau chipurile zînelor, Cosînzienelor, Feților frumoși sau ale Zmeilor, vrăjitoarelor și animalelor fioroase. Acele povești nemuritoare care ne-au luminat copilăria, în care binele triumfă alături de adevăr și bunătate, se împletesc și azi în visurile copiilor noștri, iar nouă ne descrețesc frunțile.

Povestea despre care veți citi este o poveste muzicală, o adaptare a basmului *Fata moșului cea cuminte* de Cezar Țipa, pe muzica compozitorului Florin Comișel. Cele 24 de numere muzicale (coruri, ariete, duete, dansuri) accesibile, melodioase, pline de căldură și de sinceritate sînt izvorîte din bogatul tezaur folcloric românesc.

Cei ce dau viață personajelor, care cîntă și dansează sînt artiștii amatori ai teatrului popular din Slănic-Prahova. Ei debutează în cea de a III-a ediție a Festivalului național „Cîntarea României" cu acest reușit basm muzical pentru copii.

În regia artistică a binecunoscutului și talentatului actor al Teatrului de operetă din București Toni Buiacici și sub conducerea muzicală a dirijorului Leonida Brezeanu, ajutat în pregătirea muzicală de prof. Ecaterina Neagu din Slănic, coregrafia Nicolae Chiriță, acest tînăr colectiv a reușit să-și cucerească spectatorii de toate vîrstele.

În cadrul scenografic de basm și cu ajutorul costumelor realizate de

actrița teatrului de păpuși din Ploiești Marcela Fenato, vin pe rînd în scenă Ilenuța cea harnică, (Iuliana Saulea), Marghiolița cea leneșă (Rodica Croitoru), Zîna cea bună (Lucia Tănase), Motanul (Ion Ispas, vulpoiul, ursul (Valeriu Comănescu), lupul (Puiu Catrina), cuptorul (Ion Stănescu), părul (Octavian Mureșanu), capra (Elena Rotaru), baba (Titia Nițescu), Ghiduțul (N. Buzea), cei trei iezi (Tatiana Corbu, Gabriela Cristea, Lizica Meșteru), ursulețiii..., întruchipînd bune și rele, evidențiind cu acel inegalabil umor popular, hărnicia, bunătatea, prietenia, voia bună, trăsături care sînt de fapt mesajul educativ al acestui basm muzical pentru copii.

Muzica a fost imprimată pe bandă de magnetofon, ceea ce permite prezentarea acestui gen de spectacol în orice loc, necondiționat de existența unor condiții speciale sau de deplasarea unui număr mare de interpreți.

Frumusețea melodiilor, ingeniozitatea realizării și poate și bucuria de a le oferi copiilor povești muzicale, au făcut ca Teatrul liric din Craiova să preia și să pună în scenă acest spectacol.

Drumul a fost într-adevăr lung... pînă la realizare, iar povestea... scurtă, poate prea scurtă, așa cum ni se pare uneori cînd ne-a plăcut mult. O poveste muzicală va fi însă mereu un dar, care să încînte cel puțin tot atît de mult ca o jucărie frumoasă.

Rodica GEORGESCU

RECENZII

„Manuscrisul Ucenescu—Cînturi" de Vasile D. Nicolescu

Realizărilor culturii și artei contemporane, dacă vrem să ne referim doar la aceste domenii ale activității spirituale umane, nu le putem atribui noi dimensiuni, creînd bariere artificiale, rupîndu-le de tradiție, fără să ținem seama de legăturile trainice stabilite în trecut. De aceea epocile anterioare, manuscrisele, monumente de mare valoare artistică ale vieții și activității unor personalități trebuie studiate și popularizate.

Iată de ce Editura muzicală de mai multă vreme și-a propus să dea tiparului cărți de o deosebită valoare. Reținem printre titlurile mai recente : *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie* vol. III de Gh. Ciobanu, *Izvoare ale muzicii românești* (documente, vol. III). În acest context se înscrie și volumul *Manuscrisul Ucenescu — Cînturi* al etnomuzicologului Vasile D. Nicolescu.

Cercetînd asiduu și studiind manuscrisele, folosind un complex aparat științific și bazîndu-se pe o amplă documentare, autorul a căutat să scoată în relief în paginile cărții personalitatea lui George Ucenescu, aportul său la îmbogățirea și dezvoltarea tezaurului muzicii românești.

Protopsaltul Bisericii Șcheii Brașovului — profesor la școlile primare și gimnaziale din localitate, creator de cîntece pentru școlari și tineret, strălucit discipol al lui Anton Pann — și-a dedicat viața și activitatea mișcării de redeșteptare națională și culturală ce cuprinsese, în secolul trecut, ținuturile românești din fostul imperiu austro-ungar. Deschizător de drumuri într-o vreme cînd se puneau bazele dezvoltării folcloristicii românești, el a contribuit la crearea unui climat de entuziasm și cald patriotism în care aveau să-și dezvolte ulterior activitatea muzicală la Brașov George Dima, Ciprian Porumbescu, Iacob Mureșianu-fiul, Nicolae Popovici-Nichi, ș.a.

Partea centrală a volumului o constituie transcrierea celor aproape 200 melodii din notația psaltică în cea lineară. În acest fel s-a pus la îndemîna amatorilor, a cercetătorilor, un material valoros, mai greu accesibil în notația psaltică, care contribuie nemijlocit la cunoașterea istoriei culturii muzicale și literare, la evoluția fenomenului artistic în veacul trecut. În elaborarea acestui capitol de bază al cărții nu au lipsit nici greutățile inerente unei munci de asemenea natură, prin faptul că cele două sisteme de scriere muzicală, psaltică și lineară au destule caracteristici proprii și neconcordanțe. Găsirea factorilor comuni și a celor mai bune soluții, fără a altera esența muzicii și în spiritul scrierii originale, ni se pare aportul cel mai de preț al autorului. Fixarea unei unități de timp (pătrimea) ca valoare de bază, a corespondentelor în notația clasică a înfloriturilor muzicii psaltice, încadrarea în măsuri a desenului melodic reprezintă principalele probleme cărora Vasile D. Nicolescu le-a dat rezolvările cele mai potrivite, păstrînd în limitele posibilităților oferite de grafica contemporană, integritatea manuscrisului.

Prezentarea vieții și activității muzicale pe diferite planuri : didactic, folcloristic și cultural, a operei creatoare, cu referiri amănunțite asupra elementelor tehnice muzicale, scări melodice, studii comparative, scheme metro-ritmice, aprecieri proprii asupra creației împărțită pe genuri și tematică reprezintă contribuții personale și originale ale autorului la cunoașterea operei muzicale a lui Ucenescu.

Notele referitoare la transcrieri și lămuririle suplimentare din subsolurile paginilor, completează cu necesitate aparatul științific al lucrării, iar bogata și inedita ilustrație, apărută în condiții grafice excelente (ca de altfel întregul volum, adevărată carte de vizită a Editurii), conferă cărții un plus de interes și atractivitate.

Distins cu Premiul Uniunii Compozitorilor pe anul 1979 și cu Premiul „Ciprian Porumbescu" al Academiei, volumul *Manuscrisul Ucenescu — Cînturi* de Vasile D. Nicolescu, fapt de cultură în adevăratul sens al cuvîntului, l-am dori deschizător de drumuri în apariția de lucrări similare, care ar demonstra în plus (dacă ar mai fi nevoie), legăturile tradiționale ale muzicii din trecut cu cea de azi.

Silvian GEORGESCU

De peste hotare

Prezențe muzicologice

Afirmată cu autentice valențe de postulat, cercetarea interdisciplinară și multinațională a istoriei artei sonore cunoaște realizări contemporane de prestigiu. În acest sens și totodată ca o continuare a unei valoroase tradiții — ilustrată printre alții de Eusebie Mandicevschi —, anuarul X (1978) al Asociației fondului internațional Joseph Haydn din Eisenstadt se impune atenției.

Conținînd cincisprezece din cele douăzeci de referate prezentate la sesiunea *Muzica la reședințele nobiliare legate de Viena* (Oberschützen, Austria, 17—21 iulie 1975), volumul se bucură de o participare reprezentativă în care se remarcă aportul cercetătorilor din România. Iată cuprinsul contribuțiilor :

Rudolph Angermüller (Austria), în comunicarea „Opera depolitizată la curțile vieneză și princiară de Esterházi", pornește de la ideea că unele lucrări operistice de mare succes puse în scenă în Franța prerevoluționară au fost adaptate, inclusiv în sensul „depolitizării", sau chiar interzise la curtea din Viena. Teza este ilustrată cu minuțioase analize ale pieselor lui Beaumarchais — *Nunta lui Figaro* (realizată muzical de Mozart) și *Tarare* (care l-a inspirat pe A. Salieri) precum și a satirei aceluiași Salieri *Cublai gran Kan de Tartari Imperador de Mogolli* (după Giambattista Casti) ; se demonstrează astfel că fondul politic și social de actualitate al lucrărilor era incompatibil cu ideologia oficială a monarhiei austriece și bineînțeles cu cenzura acesteia.

Corespondența familiei Zinzendorf ca sursă de studiu a vieții muzicale și teatrale vieneze de Teophil Antonicek (Austria) se referă la însemnătatea acestui fond de scrisori provenit de la un om de stat al cărui jurnal a fost consacrat de istoria muzicii. Bogăția, semnificațiile și gradul de interes al mențiunilor vor fi de altfel tratate, arată autorul, într-un studiu de proporții.

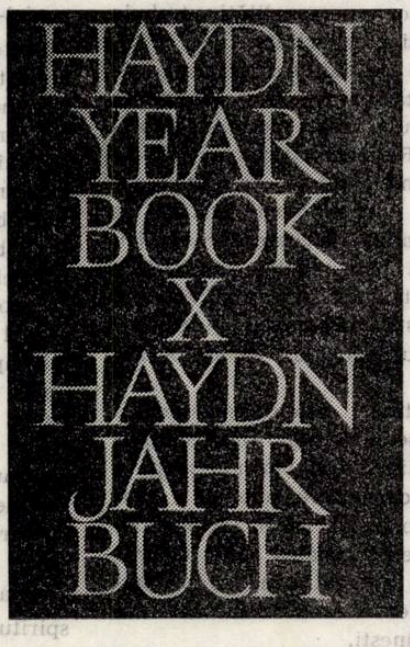
Kornél Bárdos (Ungaria) prezintă în *Noi investigații privind viața muzicală din familia Esterházy la Tata și Csákvár* efervescența muzicală a perioadei haydniene în localitățile menționate. În lipsa unor arhive muzicale sînt utilizate alte surse : presă, acte comerciale etc., de altfel se pare că suficiente întrucît autorul pregătește pentru tipar monografia *Muzica în familia Esterházy la Tata între 1727—1846.*

O temă asemănătoare, dar mai strîns legată de viața și creația lui Haydn, este abordată în materialul lui Otto Biba (Austria) intitulat „Date asupra cultivării muzicii în familia conților Harrach". În completarea unor aspecte biografice sînt aduse ample interpretări pe marginea variatelor izvoare privind activitatea acestor prieteni ai maestrului.

Romeo Ghircoiașiu (România) semnează o cercetare despre *Viața muzicală orădeană în secolul al XVIII-lea.* După o substanțială și riguroasă schiță istorică, este prezentat pe baza unor materiale inedite, un evantai de manifestări. Sînt menționate atît numele compozitorilor Michael Haydn și Carl Ditters von Dittersdorf cît și o serie de producții folclorice. O bibliografie diferențiată susține acest cuprinzător tur de orizont apreciat de Otto Biba, secretarul Asociației prietenilor muzicii din Viena, ca „unul dintre cele mai remarcabile referate din întregul congres, despre care de mai multe ori mi s-au cerut referințe" (10 ianuarie 1980).

Relevînd valoarea unor „surse secundare" (scrisori, albume, jurnale) pentru studiul obiectiv al istoriei, Clemens Höslinger (Austria) se oprește în lucrarea *Viața culturală a micii nobilimi vieneze. Jurnalul lui Mathias Perth* asupra respectivului corpus de 58 de volume format mare, redactat de un funcționar cu înclinații artistice născut în anul 1788. Dincolo de anecdotica măruntă, însemnările lui Perth se impun prin cuprinderea largă a muzicii, teatrului și tradițiilor, în general a vieții sociale.

Jens Peter Larsen (Danemarca) arată *(Asupra genezei tradiției simfonismului austriac — cca 1750—1775)* că J. Haydn se situează într-o continuitate din



care geniul său va crea o școală clasică vieneză de semnificație internațională. Comparația cu rădăcinile mai extinse ale artei mozartiene, amplele considerații tehnic-componistice, datele și implicațiile aduse în discuție ridică valoarea acestei elaborări.

Adolf Meier (Republica Federală Germania) tratează tema *Capela imperială din Bratislava a primviolonistului Ungariei, prințul Josef von Batthyány,*

între anii 1776—1784. După cîteva considerații general-istorice se stabilește locul formației în evoluția muzicii din localitate. Pe baza unor surse pe cît de autentice pe atît de variate, referentul aduce o bogată și nuanțată contribuție la această chestiune.

Darina Múdra (Republica Socialistă Cehoslovacă) oferă în *Dezvoltarea repertoriului de muzică clasică la Trenčin* un material documentar legat de cele două lăcașuri de cult existente în orașul respectiv. Deși aride în aparență, repertoriile sînt legate de sensuri mai largi ; însăși tema aleasă este încadrată în problematica influenței clasicismului muzical asupra Slovaciei.

Repertoriul și dispoziția alămurilor la curțile Schwarzenberg, Pachta și Clam-Gallas, iscălit de Antonin Mysliik (Republica Socialistă Cehoslovacă), scoate în evidență însemnătatea acestor trupe în cadrul celei de-a doua jumătăți a secolului al XVIII-lea. Pe baza materialelor de arhivă se fac referiri la numeroase lucrări aparținînd diferiților autori.

Vera Schwarz (Austria), în studiul *Prințul Franz Joseph Lobkowitz și cultivarea muzicii la Raudnitz și Eisenberg,* se oprește asupra unei „dinastii" de iubitori ai muzicii. Se consideră, analizîndu-se legăturile membrilor familiei Lobkowitz cu Beethoven, Carl Philipp Emanuel Bach și alții, că aceștia merită un loc de frunte în istoria muzicii austriece.

Jiři Sehnal (Republica Socialistă Cehoslovacă) este autorul referatului *Capela arhiepiscopului din Olmütz Anton Theodor Colloredo-Waldsee între 1777 și 1811,* în care se face o prezentare istorică și analitică a uneia dintre cele mai cunoscute formații din Moravia. Sînt aduse în discuție numeroase aspecte, de la repertoriul ce cuprindea lucrări de Haydn și Mozart pînă la prezentarea detaliată a instrumentiștilor și inventarul orchestrei.

Herbert Seifert (Austria) analizează *Legăturile familiei Erdödy cu muzica.* Deși rolul acestei familii este menționat în biografiile lui Haydn, Mozart și Beethoven, o serie de probleme importante au rămas neclarificate. Utilizînd 94 de trimiteri, autorul aduce o remarcabilă contribuție (inclusiv prin prezentarea cu maximă minuțiozitate a repertoriului).

Studiul *Alămurile și „muzica turcească" a casei princiare Lichtenstein* este prezentat de Hannes Stekl (Austria). În această lucrare, autorul aduce în dezbatere atît probleme de istoria muzicii cît și ramificațiile sociologice, psihologice și comunicaționale ale acestora. Pe baza unei solide documentații, rezultă de fapt un adevărat eseu muzicologic.

În *Viața muzicală din reședința Sibiu, Transilvania, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea,* Ligia Toma Zoicaș (România) subliniază importanța acestei perioade în cultivarea intensivă a muzicii. În privința orașului transilvănean, se analizează repertoriul de la Brukenthal, subliniindu-se atît activitatea unor compozitori locali cît și legăturile cu metropola austriacă. Sînt aduse numeroase exemplificări, nereproduse în volum, în mod regretabil. Bibliografia cuprinde materiale de arhivă și cărți de Octavian Lazăr Cosma, C. Brandsch și Richard Weisskirchen.

În fine, în cadrul secțiunii *Contribuții mărunte,* Dene Barnett (Austria), cu „Dublura" neuniformă din secolul al XVIII-lea : accident sau scop ?" realizează un excurs prob.

Am consemnat cu satisfacție în prestigiosul context schițat prezențele muzicologilor români. În domeniul eminamente reprezentativ al mai bunei cunoașteri a valorilor culturii noastre vechi sau noi, acestea reprezintă etape ale unei imperios necesare deschideri.

Mircea BEJINARIU

Bienala muzicală de la Berlin

Bienala muzicală de la Berlin, aflată la cea de a VIII-a ediție, este dedicată exclusiv muzicii contemporane, la ea fiind invitați interpreți, formații muzicale, compozitori din lumea întreagă ; în anul acesta ea a durat 10 zile (13—23 februarie 1981), cuprinzînd în total 36 concerte (deci, în medie 3—4 pe zi, la care trebuiesc adăugate o serie de alte concerte ce s-au desfășurat în cadrul stagiunii anuale) după cum urmează : 9 concerte simfonice și vocal-simfonice, 15 concerte de muzică de cameră (între care 3 cu program exclusiv de lieduri și 2 cu „opere de cameră"), 4 spectacole de operă și balet, 1 concert coral, 4 concerte susținute de elevi ai școlilor de muzică și 3 spectacole de jazz.

Între formațiile participante, alături de cele ale țării gazdă (cum ar fi orchestrele simfonice din Berlin, Dresda, Erfurt, Schwerin, Rostock, Halle, orchestra și corul Radio din Berlin, orchestrele Teatrului german, ale Operei de stat și Operei comice, formații instrumentale cum ar fi Berliner Klavier-Trio, Bläservereinigung Berlin, Musica Nova Berlin, Musica Viva Dresda etc.) au fost invitate formații cu diferite structuri (în general camerale) din Polonia, Cehoslovacia, Uniunea Sovietică. Alături de cei mai valoroși soliști sau dirijori din R. D. Germană (a căror listă ar fi prea lungă pentru a o enumera) au fost invitați oaspeți ca O. Kagan, N. Gutman (U.R.S.S.), B. Hesford (Anglia), H. Andreescu și A. O. Popa (România), V. Krpan (Iugoslavia), Z. Bužičova (Cehoslovacia), G. Herzog, (Berlinul de vest), S. Davy, S. Weiner (S.U.A.) etc.

Au fost interpretate lucrări ale unor compozitori ce pot fi considerați „clasici ai muzicii contemporane" ca A. Schönberg, D. Șostakovici, S. Prokofiev, E. Varèse, P. Boulez, I. Xénakis, A. Berg, B. Bartók, A. Honegger. În ultima zi a Bienalei a avut loc un concert simfonic special dirijat de Emil Simon (România), în afara programului acesteia, concert ce a cuprins Rapsodia a II-a de G. Enescu în semn de omagiu adus cu prilejul anului Enescu. Alte lucrări interpretate au aparținut unor compozitori ai țării gazdă (F. H. Meyer, P. Dessau, Fr. Schenker, F. Goldmann, J. Wallmann, K. O. Treibmann, K. Weill, R. Bredemeyer, Fr. Geisslau, G. Kohan, H. W. Sachse, W. Stendel, P. H. Dittrich, B. Wefelmeyer, R. Hanell, J. K. Forest, R. Kunad, G. Faustel, R. Zechlin etc.) sau străini (T. Mansurian, A. Schnit-

tke, M. Weinberg, R. Bunin, B. Tschaikowski, J. Rääts — U.R.S.S., G. Bucht — Suedia, J. Malgaard — Danemarca, N. A. Huber, P. Blacher, G. Ligeti — R. F. Germania, G. Kósa, S. Balassa — Ungaria, P. Standorf — Anglia, L. Fiser, M. Kopelent, Z. Luboš, B. Martinu, K. Slavicki, I. Zeljanka, V. Kalabiš, V. Kučera — Cehoslovacia, C. D. Georgescu, A. Stroe — România, W. Nikolowski — Iugoslavia, R. Kviatkowski, F. Wozniak, M. Bukovski, F. Sikorska, W. Lutoslawski, K. Meyer, T. Baird — Polonia, S. Ortega — Portugalia, L. Lombardi — Italia, S. Weiner — S.U.A., U. Meriläinen — Finlanda, S. Stoianov, G. Mincev — Bulgaria etc.). (NB — toate citările au fost făcute respectînd ordinea apariției lor în program). La Bienală au mai participat în calitate de observatori-invitați oaspeți (compozitori, muzicologi, profesori, etc.) din U.R.S.S., Polonia, Cehoslovacia, România, Bulgaria, Irak, Suedia, Japonia, din unele țări din Africa.

Programul celei de a VIII-a Bienale poate fi considerat a urmări cîteva direcții principale, cum ar fi : reprezentarea masivă, concludentă a muzicii noi din R. D. Germană (între care lucrări ale generațiilor mai vîrstnice de compozitori — cca. 20% din program, ale generațiilor medii — cca. 70% și ale generațiilor mai tinere — cca. 10% din program), reprezentarea simbolică (prin cîteva lucrări, nu întotdeauna cele mai tipice ale autorilor în general bine aleși din „zona clasică" a muzicii contemporane) și reprezentarea de asemenea simbolică a muzicii noi din unele țări socialiste, în concerte sau fragmente de concerte speciale (Cehoslovacia, Polonia, România, U.R.S.S., Bulgaria). În totalitate, muzica aparținînd compozitorilor din R. D. Germană a ocupat cca. 60% din programul Bienalei ; în acest cadru, au existat cca. 15% prime audiții absolute. Dacă am oferit poate în mod excesiv aceste informații strict obiective, am făcut-o cu scopul de a ilustra amploarea acestei manifestări.

Se poate remarca în mod special execuția excepțională din punct de vedere tehnic și artistic a tuturor concertelor Bienalei (rezultat evident al unei pregătiri minuțioase, din timp, a programelor), cadrul festiv — sărbătoresc în care s-a desfășurat fiecare concert (prin decorarea sălilor, abundența florilor de pe podium sau oferite artiștilor etc.), interesul deosebit al publicului (suficient pentru a umple săli de mărime medie pentru 3—4 concerte de muzică contemporană pe zi), prezența promptă a cronicilor muzicale, în ziare de diverse profile, organizarea exemplară din toate punctele de vedere (poate cu excepția unor schimbări neașteptate în programul unor concerte) și, în general vitalitatea deosebită a vieții muzicale din țara gazdă (existența a 80 orchestre simfonice care au stagiuni de concerte regulate — între care, de exemplu, o orchestră a Operei comice capabilă să cînte Xénakis într-un concert simfonic !, o creație muzicală bogată, în continuă ascensiune și diversificare, în special în ultimii ani).

Referitor la concertul formației Mecklenburgische Staatskapelle din Schwerin care a avut loc pe 15 februarie în sala Volksbühne, concert dirijat de Horia Andreescu, avînd ca solist pe clarinetistul Aurelian Octav Popa și în program piesele *Jocuri VI* „*Pianissimo*" de Corneliu Dan Georgescu, *Concertul pentru clarinet și orchestră* de Aurel Stroe, *Concertul pentru pian și orchestră* de W. Nikolowski și simfonia *Holidays* de Charles Yves — concert care a semnificat într-o formă concentrată prezența românească la această manifestare — se poate afirma că a fost, indiscutabil, concertul cu cel mai mare succes de public (singurul concert la care dirijorul a fost chemat la rampă de peste 3 ori, ovaționat îndelung, aproape obligat să ofere un bis, la sfîrșitul unei seri foarte „dense"). Să dăm însă cuvîntul presei locale, citînd cîteva fragmente din cronicile apărute după concert (cu precizarea că tonul acestor cronici este la Berlin, de cele mai multe ori, critic sau extrem de rezervat, formal). „H. Andreescu s-a dovedit... un dirijor foarte inteligent, agil și încărcat cu energie... Interpretări desfătătoare au cunoscut de asemenea *Jocuri VI* ale românului C. D. Georgescu, cu sonorități senine, însorite, piesă bogată în rafinamente și *Concertul pentru clarinet și orchestră* al compozitorului de asemenea român A. Stroe, interpretat cu sinceritate artistică în multitudinea aspectelor sale de către A. O. Popa..." (*Neue Zeit*, 18.02.1981, p. 4). „O lungă, dar foarte plăcută seară a fost oferită de Mecklenburgische Staatskapelle Schwerin, aici sub bagheta tînărului oaspete român H. Andreescu... Înainte de toate au fost redate piese românești și iugoslave — *Jocuri VI* de C. D. Georgescu, plină de efect... apoi *Concertul de clarinet* al lui A. Stroe, în fermecătoare înrădădăcinare și depărtare trecătoare de folclor..." (*National Zeitung*, 17.02.1981, p. 7). Sub titlul „De la poezia sonoră pastorală la simfonismul festiv", ziarul *Neues Deutschland* din 20.02.1981, p. 4 publică un articol mai amplu din care citățm : „Ca a doua orchestră oaspete, după Filarmonica din Dresda, a venit Capela de Stat din Schwerin, sub bagheta tînărului, agilului român H. Andreescu. Concertul de la Volksbühne ne-a făcut cunoștință cu noi lucrări din România și Iugoslavia. Interesantă și convingătoare a fost aici în toate cazurile strădania compozitorilor de a uni tradiția folclorică a patriei pe căi originale, cu noi structuri. În ritm, în melos dar și în sonoritate și în figurile de execuție, tradiția națională folclorică a devenit coloana vertebrală a compozițiilor, ridicîndu-le în acest fel la originalitate și specificitate. C. D. Georgescu (născut în 1938) a utilizat pentru ale sale *Jocuri VI* pentru orchestră structuri melodice și ritmice ale muzicii populare românești. Piesa sa este la bază un studiu sonor impregnat cu neîntrerupte figurații la clavecin, harpă, xilofon, pian. Instrumentele de alamă plasează accente pline de forță. O ținută asemănătoare se află în *Concertul pentru clarinet* în patru părți al românului A. Stroe (născut în 1932). Sunetul și posibilitățile instrumentale ale clarinetului sînt întrebuințate cu virtuozitate. Și aici stăpînește poezia sonoră, care se revarsă pe alocuri în reprezentări pastorale... Aleatoricul se amestecă cu momente complet definite componistic...". Aprecieri elogioase formulează de asemeni ziarul *Berliner Zeitung* din 17.02.1981 sau — sub titlul „Risipă de muzică cu angajament deplin. Ovații pentru Mecklenburgische Staatskapelle la Berlin" — ziarul *Norddeut-*

sche Zeitung din 20.12.1981. „Cu aplauze îndelung susținute s-a despărțit duminică seara Capela de Stat din Schwerin de concertul ei ca oaspete la Volksbühne din Berlin. Orchestra a venit cu un program cuprinzător și greu la această sărbătoare a muzicii noi... Născut în 1938, Corneliu Dan Georgescu a fost primit cu aplauze entuziaste pentru mica sa compoziție *Jocuri VI*... El a compus deja o serie de *Jocuri* în care analizează amănunțit posibilitățile sonore ale orchestrei. El leagă aceasta cu o modernă interpretare a bogatului folclor românesc, în *Jocuri VI* dansuri din nordul României... Prin interferențe se obțin pe alocuri efecte ca în muzica electronică, plăcut de ascultat... Această compoziție, ca și următoarele, a cerut de la orchestră o anumită pregătire experimentală, de exemplu la întrebuințarea amănunțită a posibilităților tehnice ale instrumentelor. La fel se întîmplă în *Concertul de clarinet* de A. Stroe care pretinde de la interpret performanțe înalte. Plin de farmec a fost începutul concertului, în care solistului i se opun 3 perechi de timpani... Cu aplauze bogate a fost răsplătit clarinetistul român, care și-a stăpînit cu bravură partitura solistă... Execuția disciplinată și angajată a orchestrei sub conducerea lui Horia Andreescu care, în decursul a două ore și jumătate a stăpînit muzicienii cu precizie, pasiune și în același timp reținere, într-un foarte dificil program, a fost prețuită cu ovații și strigăte de bravo..."

Cîteva impresii personale asupra unor aspecte ale „peisajului muzical" al celei de a VIII-a Bienale vor întregi în mod binevenit sperăm, această prezentare, pînă acum limitată la consemnări obiective.

Desigur, seria de concerte de muzică aparținînd în majoritatea cazurilor unor compozitori din R. D. Germană este insuficientă pentru a forma o viziune de ansamblu asupra artei acestora ; cu toate acestea, vom încerca — cu toată prudența — să schițăm cîteva idei în acest sens (comparînd poate, în mod involuntar muzica țării gazdă cu muzica românească contemporană).

Astfel, muzica produsă în R. D. Germană în ultimele decenii pare, în primul rînd, surprinzător de unitară, nu numai din punct de vedere al orientării generale ci și stilistic. (O diversificare mai pronunțată este perceptibilă abia în creația ultimilor ani). În special în straturile ei corespunzînd generațiilor mai vîrstnice, dar și, în mare parte, generațiilor de vîrstă medie, ea pare legată adînc de tradițiile unui simfonism de factură „academică", în care sînt pregnante unele accente ce amintesc de creația unui Șostakovici, poate Hindemith, Prokofiev. Forma este construită solid, cu înalt profesionalism, orchestrația este masivă, sonoră, poate excesiv de compactă, expresivitatea tinde spre dramatic, patetic, culminațiile reprezintă — ca și evoluția, devenirea ideilor muzicale, — „zona de maxim interes" a unei lucrări ; pregătirea și rezolvarea atentă a ideilor, pe de o parte și o anumită tensiune, chiar duritate expresionistă, pe de alta, domină, de cele mai multe ori. Aceste componente rămîn valabile, în majoritatea cazurilor, atît în contextul unui limbaj tonal cît și atonal sau serial. Nu se evită contactul, într-una și aceeași lucrare, a unor structuri aparținînd unor perioade diferite ale istoriei muzicii, sau a unor „lumi expresive" din sfera tragicului, grotescului, ironiei, eroicului etc., poate mai puțin poeticului, liricului — toate acestea, în contextul unei dramaturgii unitare. În ultimii ani apar influențe vădite ale școlii poloneze contemporane și — în mod cu totul sporadic — preocupări pentru factorul timbral (pentru formații instrumentale mai puțin uzitate, pentru moduri de emisie netradiționale etc.), pentru o formă liber-improvizatorică, pentru spectacole multimedia (integrînd mișcarea scenică a executanților, asocieri muzică-arte vizuale etc.). Iată cîteva nume de compozitori interesați de noi dimensiuni ale operei muzicale — J. Wallmann, W. Stendel, Fr. Schenker. Cu riscul de a greși dintr-o informare insuficientă (cu toate că este de presupus că Bienala a ținut să prezinte aspecte cît mai concludente ale muzicii autohtone), considerăm că ceea ce șochează poate în primul rînd este efortul impresionant pentru căutarea unei „spiritualități proprii", pe linia marii tradiții a muzicii germane, într-un cadru stilistic contemporan destul de limitat, închis. Despre vigoarea și calitatea tehnică a vieții muzicale din R. D. Germană am mai amintit ; chiar această Bienală — mai puțin renumită comparativ cu alte manifestări similare, cum ar fi, de exemplu, Toamna varșoviană — este rodul unui efort remarcabil pe plan material și spiritual, expresie a unor resurse bogate, încă nevalorificate pe deplin, ea exercitînd în același timp asupra unui public conștiincios și atent, receptiv, o acțiune educativă de netăgăduit, acțiune a căror efecte la distanță se simt deja și se vor simți probabil mai pregnant într-un viitor apropiat, de asemenea pe plan material și spiritual (de exemplu, printr-o capacitate specială pentru precizie, corectitudine, disciplină, spirit constructiv, creativitate).

Este interesant de remarcat cum apare muzica românească contemporană (pe care o imaginăm reprezentată nu numai prin lucrările cîntate la Bienală !), în acest context. În primul rînd, ea impresionează prin coloritul ei incomparabil mai viu, bogat, rafinat, prin libertatea concepției, prin îndrăzneala, caracterul imprevizibil al succesiunii imaginilor, prin lipsa durității, a tonului patetic și, în general, a oricărui dezechilibru. De fapt, ea *nu poate fi pe deplin înțeleasă* din punctul de vedere al muzicienilor din R. D. Germană, deoarece se situează pe cu totul alte coordonate, iar cronicile din ziarele locale referitoare la concertul amintit, în totalitate elogioase, ca și o serie de aprecieri verbale de care am luat cunoștință după concert, o dovedesc : ele se opresc la surpriza plăcută în fața factorului „culoare orchestrală", virtuozitate instrumentală etc., la considerații destul de convenționale referitoare la „utilizarea într-o manieră modernă" a „bogatului folclor național" etc., etc., fără a sesiza faptul că acea „coloristică" are o funcționalitate organică, faptul că avantajul esențial al acestei muzici constă în existența unei spiritualități proprii mature, originale, inconfundabile, exprimabilă unitar la orice nivel structural dar, în primul rînd, la nivelul conceperii formei muzicale, a armoniei și echilibrului întregului, elemente legate, la rîndul lor, de o concepție

proprie asupra timpului, spațiului, detaliului, ornamentului, geometriei formelor, continuu-lui și discontinuu-lui etc. (Este, cu o nuanță de contrast în plus, aproape același lucru care a rezultat dintr-o „confruntare" între muzica tinerilor compozitori din Cehoslovacia și România, la care am participat în noiembrie 1979, dovedind astfel că nu este vorba aici doar de interesul pentru folclor, care nu lipsește nici din creația unor compozitori slovaci sau moravi, de exemplu).

Vom relata, în încheiere, și un alt fapt care nu rezultă din „ecourile" în presă ale Bienalei decît în parte. Succesul categoric al tînărului dirijor român Horia Andreescu se datorează, evident, faptului de a fi reușit să ofere spectacolul autentic al unui concert simfonic ingenios conceput ca program, stăpînit în întregime cu autoritate și măiestrie (în comparație cu Capela de Stat din Schwerin, orchestre mult mai renumite, ca cele din Berlin, de exemplu, au sunat prea greoi, dur, monocrom) ; din cronici nu are însă cum să apară faptul că, acest dificil program de 2 ore și jumătate de muzică contemporană densă a fost oferit seara la orele 19, după unica repetiție efectuată pentru acomodare pe scena teatrului Volksbühne la ora 15, repetiție care a durat peste 3 ore. Dacă se remarcă pe drept cuvînt energia, vioiciunea, agilitatea tînărului oaspete din România care, în bis-ul oferit la sfîrșit cu un fragment din Charles Yves părea la fel de proaspăt ca la începutul concertului, meritul artistului care a fermecat publicul ca și pe muzicienii orchestrei 5 ore și jumătate din cele 7 ale acelei după amieze prin farmecul magnetic al gestului său, deplina stăpînire de sine, luciditate, humor, este cu mult mai mare. Într-adevăr, Horia Andreescu poate fi considerat „oaspete permanent" al Capelei din Schwerin, formație serioasă care simte că a „descoperit" în dirijorul român un talent excepțional care va contribui la afirmarea sa, așa cum a dovedit-o din plin concertul din 15.02.1981 de la Volksbühne. Un succes similar a repurtat Aurelian Octav Popa, ca întotdeauna de un calm magnific ce ascunde izbucniri de vervă, emițînd sonorități la limitele imaginabilului din clarinetul său, construind logic, cu impecabilă muzicalitate, imagini de neuitat.

Se poate afirma că muzica românească în ansamblul ei — subînțelegînd prin aceasta atît creația cît și interpretarea — în general, puțin sau deloc prezentă în edițiile precedente ale Bienalei de la Berlin, a cunoscut în acest an o participare, dacă nu deosebită sub aspect cantitativ, în mod cert superioară din punct de vedere calitativ ; succesul ei — un succes al întregii arte românești — a contribuit la creșterea prestigiului culturii românești contemporane, confirmîndu-i maturitatea, originalitatea, forța.

Corneliu-Dan GEORGESCU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

La musique dans la vie des enfants et des jeunes de Roumanie

Dr. Vasile TOMESCU

Généreusement doué de ressources éducatives, l'art des sons est apte à influencer la personnalité humaine dès l'âge de formation ; aussi, est-il en permanence présent dans la vie des enfants de Roumanie tant sous l'aspect de l'éducation musicale de l'enseignement général, que sous celui de l'instruction proprement musicale dans le cadre de l'enseignement spécialisé. L'éducation musicale commence pour tous les enfants dès l'âge préscolaire (dans les maternelles) au travers d'activités musicales effectuées sous la direction des éducatrices. Centrée sur le développement des aptitudes et du goût pour le jeu et le chant spécifiques du plus jeune âge, l'éducation musicale propre à l'étape préscolaire agence la méthode auditive (disque et radio-télévision) avec la pratique du jeu et de la chanson en groupe, ces deux activités éveillant le plus directement la musicalité de tout petits. Et l'on poursuit dès lors à leur apprendre à chanter d'après l'ouïe et à manier de jouets musicaux tout simples — des trompettes à touches, le sifflet, l'harmonica, des instruments à cordes pincées, des instruments de percussion.

Plus loin, l'éducation musicale se poursuit dans l'enseignement primaire par des leçons de musique données par les instituteurs ; dans l'enseignement secondaire du premier degré (gymnase), les leçons sont à la charge des professeurs de musique. On assure ainsi une initiation musicale de tous les écoliers pour ce qui concerne l'écriture et la lecture musicales, ainsi que les premières notions de théorie, esthétique et histoire de la musique, tout cela constituant un minimum nécessaire à la formation d'une culture musicale de base. En partant du principe encore valable formulé par D. G. Kiriac — l'un des précurseurs de la culture musicale roumaine moderne —, à savoir que „les destinées de la musique roumaine se décident à l'école", les professeurs roumains de musique conçoivent l'éducation qu'ils ont à faire en ce domaine comme un phénomène spirituel vivant, „vécu" dans un climat de développement esthétique et éthique, non pas seulement comme une discipline abstraite ou comme une simple accumulation de règles arides.

Au lycée, les élèves peuvent développer — à leur choix — leur sensibilité et leurs aptitudes musicales ainsi que les rudiments reçus précédemment au travers d'activités se déroulant dans le cadre des cours de musique et au sein d'ensembles artistiques de musique vocale et chorale, aussi bien qu'instrumentale, sous la direction de leurs maîtres. Cycles discographiques, émissions de radio et télévision, livres et brochures popularisant les valeurs de l'art sonore roumain et universel et, sans doute aussi, les notions de cet art constituent les instruments fondamentaux d'une éducation que les jeunes sont conviés à compléter après l'école par une auto-éducation et par un contact vivant et immédiat avec la vie musicale — concerts, spectacles, manifestations d'amateurs relevant d'un mouvement artistique auquel on les exhorte à participer. Dans ce contexte, les élèves perfectionnent leur instruction musicale comme membres des ensembles choraux et instrumentaux scolaires sur le total desquels il y en a qui sont arrivés

à des performances consacrées dans les compétitions internationales. Tels, par exemple, le choeur du lycée „Mihai Viteazul" de Bucarest, le choeur „Camerate" de Brașov ou celui du lycée pédagogique de Botoșani qui remportèrent des distinctions dans des tournées et des festivales internationaux et dont l'art s'est vu consacrer par le disque ou la radio-télévision.

A l'université, les activités musicales se poursuivent en divers cercles et ensembles. Ainsi, n'est-il pas du tout rare de voir apparaître sur la scène du prestigieux festival national „L'Hymne à la Roumanie" (*„Cîntarea României"*) d'innombrables formations et solistes recrutés des rangs des enfants et de la jeunesse (élèves, étudiants) qui s'y manifestent aux côtés des centaines de milliers de musiciens amateurs de tout âge dans un dialogue aussi éloquent qu'instructif avec les musiciens de profession. Ainsi, le Choeur de l'Union de la Jeunesse Communiste, réunissant ouvriers, étudiants et d'autres membres des jeunes du pays, par ailleurs déjà connu et apprécié à l'étranger, sélectionne et forme des talents au fil des générations ; ou bien, le Choeur d'Enfants de la Radio-Télévision Roumaine, ou encore le grand nombre d'ensembles choraux, instrumentaux et chorégraphiques relevant du Conseil National des Pionniers (l'organisation des écoliers du cours primaire) qui représentent autant de pépinières de futurs artistes centrées sur le développement et le perfectionnement des aptitudes musicales des enfants et de la jeunesse. Le souci de l'émulation est permanent : dans ce sens, le concours de chant et chansons organisé par l'Union de la Jeunesse Communiste et par l'Union des Compositeurs de Roumanie assure l'incessant renouvellement du répertoire de genre tant sur le plan de la variété des thèmes que sur celui de la diversité des moyens de composition et, dans le même temps, constitue l'occasion de modèles d'interprétation offertes aux autres ensembles choraux de la jeunesse.

L'instruction musicale de spécialité est destinée aux élèves particulièrement doués. Elle s'accomplit dans le cadre de l'enseignement musical dûment organisé à cette fin, par cycles : primaire, secondaire (gymnase et lycée) et supérieur. Le premier cycle concerne les élèves ayant suivi le cours préscolaire d'initiation musicale et déjà formés quant aux aspects élémentaires de l'art sonore. Chaque cycle recrute ses elèves au moyen d'un concours sélectif apte à dévoiler les aptitudes et le niveau de connaissance des concurrents. De plus, dans certaines grandes villes du pays, fonctionnent auprès des lycées de musique des cours organisés d'éducation musicale destinés aux préscolaires afin de les préparer davantage aux exigences de l'enseignement musical secondaire. Et il arrive souvent que dès cette phase ces futurs élèves des lycées de musique — constituant des groupes organisés et mis sous la direction des professeurs de lycée — s'affirment en des concerts publics ou sur le disque.

Au cours du cycle primaire, comprenant les quatre premières classes d'école, les enfants ont le choix d'un instrument de musique : piano, violon, violoncelle ; mais, quelle que soit leur option, tous ont l'obligation de suivre les leçons de théorie et de solfège. De plus, un rôle éducatif particulièrement important est réservé au chant choral. Dès lors, des choeurs d'élèves sont constitués dans presque toutes les écoles de musique du cycle primaire et dont le répertoire spécifique est en permanence enrichi par des oeuvres appropriées que leur dédient les compositeurs de profession. Il existe d'ailleurs un nombre relativement grand de recueils de musique chorale dûment conçus à cette fin et fort appréciés.

Le cycle secondaire comprend — tout comme l'enseignement secondaire général — deux subdivisions : le cycle gymnasial et le lycée. Le gymnase est constitué de V^e—VIIIe classes. On y continue l'enseignement des instruments précedents mais l'on y ajoute les vents et la contrebasse et même l'on permet aux élèves qui manifestent le désir de renoncer à l'instrument choisi au cours du cycle primaire pour s'inscrire à présent à l'un de ces nouveaux instruments ; de toute manière, un concours sélectif en est le critère d'admission.

L'un des aspects intéressants de l'enseignement musical spécialisé en Roumanie est le permanente conjonction avec l'enseignement général. En effet : bien qu'ils se soient inscrits à l'école primaire ou au gymnase de musique, les élèves sont obligés de suivre simultanément les cours d'une école générale du même niveau, afin de leur assurer la possibilité de poursuivre leurs études, le cas échéant, en des domaines différents. Et d'ailleurs, la plupart de ces élèves s'orientent vers d'autres professions. Mais, il ne reste pas moins — et c'est là un des résultats positifs de l'enseignement roumain —, que la formation musicale reçue dans les deux premiers cycles aidera ces mêmes élèves à devenir des interprètes amateurs avec une activité souvent remarquable. Là encore, le festival national „L'Hymne à la Roumanie" constitue un excellent exemple : on a constaté que le déroulement périodique des éditions de ce festival et le nombre sans cesse grandissant des participants exigent la permanente augmentation du nombre de guides musicaux ; cela étant, on constate aussi bien, que toutes ces nouvelles recrues et ces guides — la plupart tout au moins — représentent d'anciens élèves de l'école primaire et du gymnase de musique : ils trouvent sur le podium et au service du Festival l'un des meilleurs champs d'application de leurs aptitudes pour un art

qu'ils ont appris, enfants et tout jeunes, et auquel ils trouvent ainsi moyen de se consacrer quel que soit leur métier ou profession.

Enfin, le lycée de musique : il ouvre ses portes aux élèves particulièrement doués et les premiers résultats ont été remarquables. Ce dernier échelon du cycle secondaire comprend les quatre dernières classes (IXe—XIIe) et l'admission s'y fait à la suite d'un exigent concours. On y suit en continuation l'instrument principal, un instrument secondaire et des cours fondamentaux : théorie-solfège-dictée, harmonie, contrepoint, formes musicales, histoire de la musique, musique de chambre, accompagnement, musique d'ensemble (choeur et orchestre). Là non plus ne manquent du programme les disciplines de culture générale qui s'enseignent dans les autre lycées. Cela assure aux élèves des lycées de musique d'obtenir à la fin des études un diplome équivalent leur permettant l'entrée à l'université à n'importe quel domaine autre que la musique. Pour les élèves des lycées de musique, les concerts et les auditions font partie de leur activité courante : solistes et ensembles d'élèves se manifestent en permanence sur les scènes de concert des écoles et mêmes sur les grandes scènes de concert sans oublir les „tribunes" qui leur sont ouvertes par la Philharmonie et la Radio-Télévision Roumaine.

C'est encore le lycée de musique qui fournit les grands interprètes du lendemain et, pour commencer, les quelques talents d'exception qui portent les couleurs nationales sur les podiums des compétitions internationales. Ainsi, des jeunes compositeurs et interprètes comme Liana Alexandra, Şerban Nichifor, Mihaela Martin, Liliana Ciulei, Paul Florin, Dan Atanasiu, Alexandru Preda — et l'énumération est loin d'être consommée — ont conu les lauriers de prestigieux concours internationaux étant encore sur les bancs des lycées de musique ou des Conservatoires. L'année '80 a accumulé 48 prix internationaux d'interprétation et de composition.

L'enseignement musical supérieur se déroule dans les trois Conservatoires du pays ; „Ciprian Porumbescu" de Bucarest, „Gheorghe Dima" de Cluj, et „George Enescu" de Iaşi.

Un concours serré sélectionne les admissions. Les concurrents sont des bacheliers des lycées de musique.

La structure des Conservatoires présente deux profils : l'un théorique (une faculté à trois sections : pédagogie musicale, composition et musicologie) et un autre pratique (une faculté de musique interprétative avec deux sections : instrument et chant). La durée des cours au Conservatoire est de quatre années auxquelles s'ajoutent certaines spécialités (instruments et composition), plus une année de spécialisation offerte aux très bons éléments — non sans être tout d'abord sélectionnées par un concours. Le programme des Conservatoires est complexe : il y entre les disciplines musicales spécifiques (d'ordre théorique et pratique) en même temps que certaines disciplines générales (pédagogie, philosophie, langues étrangères).

L'enseignement musical supérieur étant étroitement relié à la pratique artistique, les trois Conservatoires ont, chacun, un studio de concerts et spectacles. De nombreux ensembles — trios, quatuors, orchestres de chambre — déploient une vive activité concertante soit au siège du Conservatoire, soit sur différentes scènes nationales et internationales ; dans ce contexte les spectacles d'opéra donnés par les étudiants des classes de chant jouissent d'une appréciation spéciale. Riche activité pareillement, et climat d'émulation, dans le domaine des ensembles choraux. Les classes de composition s'affirment par des ouvrages dûs aux étudiants et interprétés dans les concerts publics, les meilleurs étant ensuite imprimés, acquis et primés par l'Union des Compositeurs. Quant à celle-ci, sa structure comprend aussi des cénacles de la jeunesse où les jeunes compositeurs sont actifs — sans doute sous la direction éclairée et avec l'appui des musiciens dont l'âge, l'expérience et le renom en font d'excellents mentors. Tous les diplômes des lycées de musique et des Conservatoires sont sûrs d'être répartis en des lieux d'activité adéquats à leur spécialisation. Tout l'enseignement musical roumain est libre de toute taxe scolaire, élèves et étudiants bénéficiant de bourses, places dans les foyers, assistance médicale et cantines.

Comme nous l'avons déjà dit, la création musicale pour enfants et jeunesse constitue un permanent souci de la part des compositeurs roumains. Aussi, il n'y a pas longtemps, une section spéciale de musique didactique et enfantine a été formée près de l'Union des compositeurs. En prenant la relève de leurs prédécesseurs qui ont créé de véritables modèles de chansons et pièces instrumentales pour enfants, les musiciens d'aujourd'hui ne cessent d'enrichir la musique de ce genre d'ouvrages qui répondent à la sensibilité musicale contemporaine : pièces instrumentales adéquates aux besoins esthétiques et techniques d'un enseignement spécialisé, de la musique destinée aux enfants en tant qu'auditeurs et interprètes, etc. Par ailleurs, l'activité de la section de musique didactique et enfantine créée auprès de l'Union des Compositeurs ne poursuit pas seulement la solution du problème de la création musicale du genre, mais aussi la réalisation d'un climat spirituel où la musique soit en permanente relation avec la vie d'école, la vie au foyer familial, la vie en société finalement. Dans ce but, la section collabore avec des institutions et des organismes proprement engagés dans le processus de l'éducation musi-

cale — comme le Ministère de l'Education et de l'Enseignement, différentes institutions d'enseignement musical, le Conseil National des „Şoimii Patriei" (les tous petits enfants qui vont aux maternelles), ainsi que des organes de la presse musicale, des maisons d'édition et de théâtres dont le profil est spécialement structuré sur l'éducation des enfants. La section de l'Union des Compositeurs collabore étroitement avec son homologue de l'Union des Ecrivains. C'est comme un résultat de ces fécondes collaborations que nous relevons ici la rénovation du répertoire musical dans l'enseignement secondaire (au lycée), la publication de recueils de chansons et pièces instrumentales soit sous la forme de partitions imprimées soit sous celle de disques, l'amélioration des manuels de musique et bien, d'autres acquis du même genre.

Périodiquement, des récitals suivis de débates incitent les élèves à y participer, d'autant plus que les discussions portent sur les problèmes du répertoire musical abordé dans l'enseignement général et musical, occasionnant de fructueux échanges d'expérience entre les membres du corps didactique concerné et les élèves des secteurs respectifs. En fait de débats, il convient de relever aussi ceux qu'assure la revue *Muzica* — ordinairement sur les mêmes thèmes — de même que pour cerner l'image brièvement brossée de la vie musicale spécialement conçue au profit des enfants, il convient de rappeler le recueil „Chantez avec nous" publié aux Editions Musicales.

Absolument édifiants du niveau de maîtrise et d'originalité expressive du langage musical contemporain nous semblent les vingt pièces gravées sur disque *(Le Choeur „Madrigal" chante pour les enfants* — STM-EXE 01247) et réalisées sous la baguette du renommé maître Marin Constantin ; ou bien l'ouvrage *Offrande aux enfants du monde* dû au compositeur Sabin Pautza — une suite de fascinantes images lyriques, pleines d'humour, inspirées du folklore enfantin universel et se caractérisant par le traitement unitaire des particularités de rythme et de mode d'une variété néanmoins fort grande ; l'ouvrage a été publié sous forme de disque (STM-EXE 01127), dans la même interprétation : le Choeur „Madrigal" du Conservatoire „Ciprian Porumbescu" de Bucarest sous la direction de son maître, Marin Constantin.

Pour finir, un autre exemple : le chant *Au camp* du compositeur Alexandru Paşcanu, distingué du Prix International lors du Concours „Zecchino d'Oro" d'Italie, 1980.

(En français par Colette GHIMPEŢEANU)

Dinu Lipatti: Aubade

Theodor GRIGORIU

Il y a peu de musiciens dans le monde qui aient suscité tant d'admiration, d'adoration, d'amour, d'exégèse passionnée, tel DINU LIPATTI. Parti, à 33 ans à peine, vers une éternité qui nous effraie, il nous a légué un chaleureux et éternel message de compositeur et interprète de génie, pour affermir notre espoir et pour nous consoler, dans la fuite implacable du temps. Ainsi, une nouvelle page, que l'on peut appeler héroïque, s'ajoute à la grande épopée victorieuse de l'esprit.

Devant cette brillante personnalité de la musique du XXe siècle, je suis pareil, à celui desirerait comprendre la grandeur d'une statue, en tournant autour d'elle. L'interprète est vaste et troublant, mais on peut le reconstituer assez fidèlement dans la conscience ; le compositeur, c'est-à-dire son oeuvre — de dimensions assez réduites — on la tient entre les mains et, pourtant, elle s'échappe à l'analyse intégrale.

Voilà deux précisions nécessaires, qui expliquent le manque de prétentions de ces propos, qui apportent une pensée plutôt mobile, active, qu'exégétique, hagiographique.

Son frère, l'illustre professeur et diplomate VALENTIN LIPATTI, me disait, il y a peu de temps, que quelqu'un — je ne sais en quel coin du monde — lui avait demandé : „où se trouve à présent DINU LIPATTI, où joue-t-il, où voyage-t-il, où s'est-il établi ?"

— Mon frère est mort il y a 30 ans, a répondu VALENTIN LIPATTI à l'interlocuteur.

En fait, DINU LIPATTI n'a jamais cessé de jouer, *il joue* à présent encore et il continuera de jouer, par les innombrables éditions de ses disques, qui sont devenues de véritables joyaux sonores d'une inestimable valeur, documents de la sensibilité de l'époque contemporaine.

DINU LIPATTI commence à jouer de manière toujours plus intense par ses composi-

tions aussi, compositions qui s'avèrent durables et résistantes à l'érosion du temps. Transplantée d'une époque qui pendule avant et après la deuxième guerre mondiale, son oeuvre est aussi envoûtante et communicative, son profond et sincère lyrisme luit avec la même intensité primordiale d'où elle est issue.

Nous nous arrêterons un instant à son oeuvre de compositeur, car elle est, comme nous venons de le montrer, plus proche de nos préoccupations, de la démarche par laquelle nous ne cessons de définir les autres, de nous définir devant les autres comme devant nous-mêmes, avec la persévérance de l'astronome qui sait que la durée de la vie d'une étoile est une fonction de la masse et de la substance dont elle est constituée.

Les tendances néo-classiques — emblématiques pour l'époque de DINU LIPATTI — sont évidentes, dès le premier abord. Comprises de l'intérieur (méthode qu'on devrait employer plus souvent), ses pages néo-classiques sont en réalité une ouverture sur le monde extérieur, adjacent, elles représentent les premiers pas du *compositeur* qui a laborieusement édifié son propre univers musical, après avoir intégralement parcouru, comme interprète, le territoire de la musique classique. Cette démarche dans l'espace de la création comporte d'autres responsabilités, le sens esthétique d'un artiste de la taille de DINU LIPATTI agit rigoureusement. L'équilibre doit maintenant être recréé de l'intérieur et c'est ici que nous trouvons, comme éléments de combustion, la fantaisie et le lyrisme, un désir impérieux de s'exprimer qui l'accompagnera jusqu'au dernier moment de sa courte vie, de sorte qu'on pourrait se demander, avec étonnement, comme on le fait s'il s'agit de MOZART ou de SCHUBERT : cet homme, quand est-ce qu'il a eu le temps de vivre ?, „vivre" la vie de tous les jours, c'est-à-dire la vie divisée, pour tous, en 24 heures ?

Ces questions, d'un hypothétique fil d'Ariadne à travers le labyrinthe spirituel du jeune LIPATTI, nous mèneraient à la conclusion que son esprit d'ordre ne pouvait s'exprimer que de cette façon, sa pensée classique trouvant un devenir dans celle néo-classique. Et pourtant, c'est déjà depuis les ŞĂTRARII que les grands doutes, les grands problèmes du compositeur adulte avant l'âge se font place, que l'on sent le regard sévère de son maître. M. JORA, qui lui demandait de „brûler" encore une étape et d'approfondir la vie, la réalité environnante. Le jeune compositeur sera réceptif à cette suggestion et il se mettra à déchiffrer ce qui lui semblait être plus pittoresque dans cette société d'avant la guerre, le monde des bohémiens nomades, avec sa poésie mystérieuse et passionnée, monde que DINU LIPATTI devinait intuitivement, beaucoup plus qu'il ne le connaissait directement. D'ici, un projet, un essai, un tableau imaginaire d'exceptionnelle valeur, qui nous dévoile la remarquable capacité du compositeur d'analyser de quoi un monde se compose.

Ecoutée de nos jours, cette page écrite à 17 ans, est fabuleuse par la maîtrise et la finesse du coloris, par le sens des proportions et par la poésie profonde qu'elle dégage. Il y a encore un détail : LIPATTI cherche la virtuosité instrumentale et il la trouve dans les cymbales déchaînées, dans les mélodies enflammées des violons, dans les sonorités frénétiques des instruments à vent.

La ressemblance entre cette musique et les toiles de certains maîtres de la peinture roumaine — Andreescu, Grigorescu, Luchian — paraît plausible, si l'on considère différentes touches polychromes rapides et un certain détachement du concret des formes et des visages, jusqu'à devenir un jeu raffiné d'ombres et de lumières, de distribution savante des couleurs. En se détachant du noyau *scharf* de l'action, on arrive à *l'unscharf*, à l'impression.

Il est temps de mettre un peu d'ordre dans les idées, rendant à la fois justice à ceux qui ont minutieusement étudié les ouvrages de LIPATTI : ZENO VANCEA et DRAGOŞ TĂNĂSESCU.

Nous nous trouvions sur le terrain néo-classique, nous penetrons, tout en étant guidés par lui, dans un monde des couleurs violentes, exotiques, et, tantôt par le jeu des intervalles de trois demitons, tantôt par une technique d'orchestration à la Jora, avec des sarcasmes et des pointes puisés toujours dans l'atelier du maître (qui parfois sont plus mûrs que ceux du jeune compositeur !), sans éviter quelque technique impressionniste de la suggestion des ambiances. Tout n'est que jeu, bien sûr, mais c'est le jeu d'un musicien adolescent génial !

Les choses qui paraissaient pouvoir être éclaircies deviennent, tout à coup, très compliquées. Il est malaisé d'avancer, la voie, si elle n'est pas fondée sur des experiences réelles ; sinon, elle pourrait être fausse. Le jeune LIPATTI devine, avec intelligence, sa voie future et assimile ce qui correspond à ses idéaux esthétiques. Le néo-classicisme le représente plus fidèlement, par les nervures bien dessinées de ses architectures, par la pensée élevée qui ne veut pas s'étaler orgueilleusement, par l'équilibre des vieilles formes musicales, mais, il gardera le gout du pittoresque qui colorera toutes ses compositions futures, lorsqu'il ne retournera pas à un langage purement roumain, comme c'est le cas dans la Sonatine pour la main gauche ou dans les DEUX DANSES pour deux pianos.

La présence du jazz dans la SYMPHONIE CONCERTANTE op. 5 me paraît bien pittoresque et, à l'autre pôle, la NOCTURNE en fa

dièse mineur, où l'influence de Fauré se fait sentir.

Le CONCERTO pour orgue et piano est, sans doute, l'une des oeuvres les plus solides de DINU LIPATTI, peut-être parce que le compositeur s'élance dans l'espace sonore sans arrière-pensée, avec le désir désinvolte de n'exprimer que sa propre personnalité. ZENO VANCEA remarque à juste titre la beauté formelle de cet ouvrage, qu'il considère comme une indiscutable réussite.

La tutelle que le compositeur LIPATTI accepte, avec une infinie confiance dans ses illustres maîtres, dans ce qu'il y a de plus profond dans l'art sonore, est peu à peu remplacée par la tutelle de ses propres pensées et idées surgies d'un homme dont l'univers intérieur sera soumis à d'énormes tensions, impossibles à imaginer.

L'originalité de son art apparaît ainsi toujours claire et la fuite du temps ne fait que renvoyer, vers les débuts, des lumières qui nous aident à déchiffrer les contours. Le chemin de sa création est étonnamment limpide et cristallin, malgré le tourbillon enivrant de sa gloire de pianiste mondialement connu, malgré les effondrements terribles d'une maladie, sans droit d'appel.

Le sens de l'équilibre, le niveau technique, les difficiles problèmes de composition qu'il assume avec le courage des véritables créateurs, mais surtout la poésie authentique et prégnante de sa musique, font de DINU LIPATTI un grand compositeur du XXe siècle.

Apprenant que la majorité de ses oeuvres ne sont pas éditées, nous nous expliquons pourquoi, elles restent relativement peu interprétées,pourquoi une connaissance universelle de sa création se laisse attendre. Ce n'est ni la première ni la dernière bizarrerie de ce siècle.

Les mains de cet homme auquel les dieux ont accordé la grâce, mais qu'ils ont enlevé — prématurément — pour le conduire peut-être au Parnasse, ces mains qui animaient le clavier du piano, transformant le plus concret et mécanique des instruments en esprit et rêverie, en poésie infinie, ont réussi à mener à bonne fin, la dernière année de sa vie, la composition AUBADE, pour instruments à vent.

Ecrivant ces mots, j'ai pensé qu'un esprit noble comme celui de DINU LIPATTI ne pouvait nous quitter sans un sourire délicat que les photos ont d'ailleurs retenu pour nous et pour les générations à venir, appartenant ainsi à la mémoire et à l'histoire de l'humanité.

Ce sourire annonce, de même que son AUBADE, un jour lumineux, que lui, malheuresement, il n'aura pas vécu. Dans la lumière solaire de ce jour, nous voyons la pérennité de l'oeuvre d'un grand artiste roumain et nous nous inclinons devant son génie.

(en français par Dora LUPAȘ)

CUPRINS

DUMITRU D. BOTEZ (muzica)
NICUŞOR CONSTANTINESCU (versurile)
Partid, stegar al României 1
Telegrama adresată tovarăşului Nicolae Ceauşescu secretar general al Partidului Comunist Român, Preşedintele Republicii Socialiste România . 1
Gloriosul jubileu 3
ALEXANDRU LEAHU
Accesibilitate şi măiestrie în creaţia muzicală . 5

SESIUNE ŞTIINŢIFICĂ

Dr. ROMEO GHIRCOIAŞIU
Idealuri umaniste în muzicologia clujeană . 10
IANCA STAICOVICI
Lupta Partidului oglindită în creaţia românească contemporană 12
Dr. GRIGORE CONSTANTINESCU
Dezbaterea politică — idee generatoare a operei *Interogatoriul din zori* 16
Din activitatea Uniunii compozitorilor (Rubrică realizată de Michaela Roşu şi Mihaela Marinescu) 18

CENTENAR ENESCU

EUGEN PRICOPE
De la pastelul alecsandrian la Poema enesciană
VASILE VASILE
Octavian Goga şi George Enescu 25
ANISIA POPESCU-DEVESELU
Mărturii despre George Enescu, profesorul . 28
DANA CAMIL
Simfoniile lui Enescu — configuraţii stilistice (II) 31
THEODOR DRĂGULESCU
Recital Ion Voicu — Valentin Gheorghiu . . 41
CRISTINA SÎRBU
Oedip 42
VASILE DONOSE
Poemul *Strigoii* pe versuri de Mihai Eminescu 42

MUZICIENI ROMÂNI

AUREL POPA
Compozitorul Savel Horceag 43
MARTA POPOVICI
Valentin Gheorghiu 44
RODICA OANA-POP
MIHAI MOLDOVAN
Lucian Blaga cîntat de Sigismund Toduţă . . 45
EUGEN PRICOPE
La 80 de ani de la naşterea lui Theodor Rogalski 46

★

BÁLINT SÁROSI
Centenar Bartók 47
RODICA GIURGIU
Expoziţia memorială Béla Bartók 50

CERCETARE MUZICALĂ

CORNELIU CEZAR
Mijloacele electroacustice şi spectacolul sincretic 51

★

MIRCEA CHIRIAC
Un gen muzical care solicită atenţia noastră . 54

VIAŢA MUZICALĂ

Semnează : Vasile Tomescu, Despina Petecel, Edgar Elian, Dan Scurtulescu, Viorel Creţu, Călin Ioachimescu, Mihaela Niculescu, Wilhelm Berger, Valentin Petculescu, Rodica Sava, Valeria Popa Dogaru, Silvian Georgescu, Anton Dogaru, Octavian Ursulescu, Sofia Gelman, Cristina Sîrbu, Ioan Fancsali, Alfred Hoffman Adriana Iacob, Boris Chelaru, Rodica Georgescu 56

RECENZII

SILVIAN GEORGESCU
Manuscrisul Ucenescu — Cînturi de Vasile D. Nicolescu 85

DE PESTE HOTARE

MIRCEA BEJINARIU
Prezenţe muzicologice 86
CORNELIU DAN GEORGESCU
Bienala muzicală de la Berlin 87

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Dr. VASILE TOMESCU
La musique dans la vie des enfants et des jeunes de Roumanie 91
THEODOR GRIGORIU
Dinu Lipatti — *Aubade* 94

SOMMAIRE

DUMITRU D. BOTEZ (musique)
NICUŞOR CONSTANTINESCU (vers)
Partid, stegar al României 1
Le télégramme adressé au Président Nicolae Ceauşescu, secrétaire général du Parti Communiste Roumain et président de la République Socialiste de Roumanie 1
Le glorieux anniversaire 3
ALEXANDRU LEAHU
Accession et maitrise dans la création musicale 5

SESSIONS SCIENTIFIQUES

Dr. ROMEO GHIRCOIAŞIU
Idéaux humanistes dans la recherche musicologique de Cluj-Napoca 10
IANCA STAICOVICI
La lutte du Parti Communiste Roumain reflétée dans la création musicale roumaine . . . 11
Dr. GRIGORE CONSTANTINESCU
Le débat politique — idée génératrice de l'opéra *Interogatoriul din zori* 16
De l'activité de L'Union des compositeurs (Rubrique réalisée par Michaela Roşu et Mihaela Marinescu) 18

CENTENAIRE ENESCO

EUGEN PRICOPE
Du pastel d'Alecsandri au Poème d'Enesco . 20
VASILE VASILE
Octavian Goga et Georges Enesco
ANISIA POPESCU-DEVESELU
Témoignages sur Enesco, le professeur . . . 28
DANA CAMIL
Les Symphonies de Georges Enesco (II) . . 31
THEODOR DRĂGULESCU
Récital Ion Voicu — Valentin Gheorghiu . . 41
CRISTINA SÎRBU
Oedip 42
VASILE DONOSE
Le poème *Strigoii* sur des vers de Mihai Eminescu 42

MUSICIENS ROUMAINS

AUREL POPA
Savel Horceag 43
MARTA POPOVICI
Valentin Gheorghiu 44
RODICA OANA-POP
MIHAI MOLDOVAN
Lucian Blaga dans l'oeuvre de Sigismund Toduţă 45
EUGEN PRICOPE
Theodor Rogalski 46

★

BÁLINT SÁROSI
Centenaire Béla Bartók 47
RODICA GIURGIU
Exposition Béla Bartók 50

RECHERCHE MUSICOLOGIQUE

CORNELIU CEZAR
Les techniques électro-acoustiques et le spectacle syncrétique 51

★

MIRCEA CHIRIAC
Un genre musical qui requiert notre attention 54

LA VIE MUSICALE

Signataires : Vasile Tomescu, Despina Petecel, Edgar Elian, Dan Scurtulescu, Viorel Creţu, Călin Ioachimescu, Mihaela Niculescu, Wilhelm Berger, Valentin Petculescu, Rodica Sava, Valeria Popa Dogaru, Silvian Georgescu, Anton Dogaru, Octavian Ursulescu, Sofia Gelman, Cristina Sîrbu, Ioan Fancsali, Alfred Hoffman, Adrian Iacob, Boris Chelaru, Rodica Georgescu 56

COMPTES RENDUS

SILVIAN GEORGESCU
Manuscrisul Ucenescu — Cînturi de Vasile Nicolescu 85

A L'ETRANGER

MIRCEA BEJINARIU
Présences dans le monde de la musicologie . 86
CORNELIU DAN GEORGESCU
La biennale musicale de Berlin 87

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Dr. VASILE TOMESCU
La musique dans la vie des enfants et des jeunes de Roumanie 91
THEODOR GRIGORIU
Dinu Lipatti : *Aubade* 94

BIBLIOTECA SIBIU

MUZICA — Nr. 5—6, 96 p. București — Mai-Iunie 1981

Redacția : București, str. Poiana narciselor nr. 6, sector 6.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2.
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLECTIVUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : MIHAI MOLDOVAN (dezbateri, creații), COSTIN CAZABAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (știri, Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU

Pe coperta I : Boris Caragea — George Enescu

I. P. Informația c. 1313

42.416

Prețul lei 14

7

MUZICA

IULIE 1981

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

CUPRINS

— Calitate și eficiență

CENTENARUL „GEORGE ENESCU"

EUGEN PRICOPE

— George Enescu — Interpret al Suitei op. 9 : „Preludiu la unison" 3

MYRIAM MARBE

— Sonata a III-a pentru pian de George Enescu sau sensul bucuriei în creație 9

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

MICHAELA ROȘU

— Cenacluri, activitatea în filiale, noi lucrări la Birourile de secție, prime audiții și noutăți discografice 16

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Dumitru Avakian, Dan Scurtulescu, Bujor Dînșorean, Valentin Petculescu, Horia Șurianu, Viorel Crețu, Costin Cazaban, Anton Dogaru, Dan Buciu, Silvian Georgescu, Daniela Caraman-Fotea 17

RECENZII

CRISTINA SÂRBU

— **Veșnic tînărul George Enescu** de George Sbârcea 35

MICHAELA ROȘU

— **Mărturii despre George Enescu** de Pinter Lajos 36

CRISTINA PASCU RĂDULESCU

— **Cîntece epice** și **Folclorul copiilor** de Virgil Medan 36

NARCIS ZĂRNESCU

— **Marele cîntec al istoriei** de Mihail Diaconescu 38

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

HORIA ȘURIANU

— Profil „Aurel Stroe" 40

— Courier musical 48

SOMMAIRE

— Qualité et efficacité

LE CENTENAIRE „GEORGES ENESCO"

EUGEN PRICOPE

— Georges Enesco — chef d'orchestre. Interprète de la Ire Suite, op. 9 : „Prélude à l'unisson" 3

MYRIAM MARBE

— La **IIIe Sonate pour piano** de Georges Enesco ou le sens de la joie dans la création . . 9

DE L'ACTIVITÉ DE L'UNION DES COMPOSITEURS

MICHAELA ROȘU

— Cénacles, activités des filiales, oeuvres nouvelles devant les Bureaux des Sections, premières auditions et nouveautés du disque . . 16

LA VIE MUSICALE

Signataires : Dumitru Avakian, Dan Scurtulescu, Bujor Dînșorean, Valentin Petculescu, Horia Șurianu, Viorel Crețu, Costin Cazaban, Anton Dogaru, Dan Buciu, Silvian Georgescu, Daniela Caraman-Fotea 17

COMPTES RENDUS

CRISTINA SÂRBU

— **Veșnic tînărul George Enescu** (L'éternel jeune Georges Enesco) de George Sbârcea . . 35

MICHAELA ROȘU

— **Mărturii despre George Enescu** (Témoignages sur Georges Enesco) de Pinter Lajos . . . 36

CRISTINA PAȘCU RĂDULESCU

— **Cîntece epice** (Chanson épiques) et **Folclorul copiilor** (Folklore des enfants) de Virgil Medan 36

NARCIS ZĂRNESCU

— **Marele cîntec al istoriei** (Le grand chant de l'histoire) 38

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

HORIA ȘURIANU

— Profil „Aurel Stroe" 40

— Courrier musical 48

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXXI NR. 7 (346) IULIE 1981

Calitate şi eficienţă

Capitala ţării a găzduit la sfîrşitul lunii iunie cel de-al II-lea Congres al Consiliilor oamenilor muncii. 11 000 de delegaţi, reprezentanţi ai clasei muncitoare, au dezbătut şi aprobat în unanimitate noul plan naţional unic de dezvoltare economico-socială a României pe perioada 1981-1985, plan de dezvoltare a agriculturii şi industriei alimentare precum şi alte importante documente cu caracter economic şi social. Faptul că aceste probleme de importanţă vitală pentru destinele româneşti au purtat girul reprezentanţilor clasei muncitoare, clasa conducătoare din ţară, este expresia adîncului democratism al orînduirii noastre, a secretarului său general, tovarăşul Nicolae Ceauşescu.

În marea sală a Congresului, martoră a numeroase evenimente de însemnătate naţională, au răsunat prelungi aclamaţii şi urale în momentul realegerii tovarăşului Nicolae Ceauşescu, exponent strălucit al celor mai nobile idealuri ale întregii naţiuni, în înalta funcţie de preşedinte al Consiliului Naţional al Oamenilor Muncii. Hotărîrea Congresului ilustrează convingerea fermă a naţiunii noastre că sub această înaltă şi prestigioasă conducere vom avea asigurarea deplină a înfăptuirii realizării obiectivului strategic stabilit de Congresul al XII-lea al partidului : trecerea României socialiste, pînă la jumătatea acestui deceniu, din rîndul ţărilor în curs de dezvoltare în acel al ţărilor cu dezvoltare medie economică.

În telegramele şi mesajele de felicitare trimise din toate colţurile ţării, semnatarii lor, colective de oameni ai muncii, fără deosebire de naţionalitate şi-au afirmat angajamentul de a depune toate eforturile, cu răspundere şi spirit revoluţionar, pentru a da viaţă documentelor pe care le-a adoptat Congresul Consiliilor oamenilor muncii şi pe care apoi le-a legiferat Marea Adunare Naţională.

În strălucita expunere prezentată la Congres de către tovarăşul Nicolae Ceauşescu au fost prezentate în linii generale succesele remarcabile obţinute în cincinalul 1976-1980, perioadă în care, în toate judeţele s-au creat puternice platforme industriale, cînd pe întreaga suprafaţă a patriei, forţele de producţie au luat o mare amploare, cînd s-a realizat cea mai importantă creştere a bunăstării şi civilizaţiei maselor populare. Sînt succese dobîndite într-o perioadă cînd pe plan internaţional s-au manifestat efectele puternicei crize economice mondiale.

Pe postamentul solid al noilor noastre realităţi, creat în special după cel de-la IX-lea Congres al partidului, precum şi ca urmare a punerii în aplicare a cutezătorului Program al partidului a fost posibilă proiectarea şi trecerea la aplicare a actualului plan cincinal care defineşte principalele lui caracteristici — ale calităţii şi eficienţei.

Noul cincinal îşi propune să aducă esenţiale îmbunătăţiri în toate domeniile vieţii economice şi sociale, implică luarea unor măsuri hotărîtoare pentru perfecţionarea activităţii tuturor sectoarelor, indiferent de natura lor, bineînţeles, pe primul loc situîndu-se cele ale economiei. Este cincinalul accentuării laturilor calitative ale întregii activităţi economice, a trecerii de la dezvoltarea extensivă la una intensivă, corespunzătoare etapei pe care o parcurgem. *În centrul întregii activităţi economico-sociale*, arată de la tribuna Congresului tovarăşul Nicolae Ceauşescu, *trebuie să punem realizarea unei noi calităţi a muncii şi vieţii, aplicarea largă a cuceririlor revoluţiei tehnico-ştiinţifice, dezvoltarea puternică a ştiinţei şi învăţămîntului, factori fundamentali ai făuririi socialismului şi comunismului, ridicarea nivelului profesional, tehnic, ştiinţific şi cultural al tuturor oamenilor muncii*". Drept urmare a acestui complex de măsuri, în anul

1985, ca urmare a dezvoltării armonioase a tuturor zonelor țării trebuie să se ajungă la o producție globală industrială, agricolă și din alte ramuri de circa 70 000 lei pe locuitor, ceea ce înseamnă o apreciabilă îmbunătățire a nivelului de viață și cultură.

În actualul cincinal dezvoltarea generală va cunoaște ritmuri la fel de înalte. Producția marfă industrială se va mări în medie anual cu 7,6 la sută, iar cea industrială netă cu 8,8 la sută. Agricultura va înregista un curs intens de dezvoltare, o nouă revoluție care va avea ca rezultat nu numai creșterea producției dar și mari îmbunătățiri în ceea ce privește calitatea produselor.

Un obiectiv de mare valoare economică, cu profunde implicații în însăși îmbunătățirea nivelului de trai, este creșterea productivității pe baza unei normări stabilite cu rigoare științifică, bazată pe mai buna organizare a muncii, pe mecanizare, automatizare, pe introducerea roboților industriali, acolo unde există cerințe ale producției.

Trebuie ca întreaga activitate economică în acest cincinal să se desfășoare pe temeiul principiilor noului mecanism economico-financiar, a autoconducerii muncitorești, autogestiunii și autofinanțării, principii care trebuie, de altfel, să acționeze și în alte domenii, nu numai cele de natură economică. Fiecare întreprindere trebuie „să trăiască pe picioarele proprii", aducînd astfel o contribuție cît mai substanțială la prosperitatea țării. Aceasta înseamnă că noul mecanism economico-financiar trebuie bine înțeles și aplicat, folosite toate pîrghiile pentru realizarea eficienței, a beneficiilor.

Firește, calitatea și eficiența nu sînt fructe pe care să le culegi fără efort. Obținerea lor depinde în primă și ultimă instanță de oameni, de pregătirea lor profesională și politică. Iată de ce se pune un preț atît de mare pe creșterea nivelului de pregătire profesională și tehnică, pe perfecționarea pregătirii cadrelor de conducere, a tuturor oamenilor muncii, pe reclare, ca mijloc de continuă împrospătare a cunoștințelor, pe formarea omului nou, constructor al socialismului. Vorbind despre perfecționare avem în vedere, bineînțeles și perfecționarea conducerii în toate domeniile vieții sociale, acțiune strîns legată și determinată de continua lărgire și adîncire a democratismului nostru socialist.

Este știut faptul că de-a lungul anilor, partidul, secretarul său general, au statornicit un închegat și armonios sistem de organisme democratice, larg reprezentative, au promovat principii specifice democrației noastre care reprezintă cu adevărat puterea maselor. Sînt create, așadar, tot mai bune condiții pentru participarea activă a maselor la conducerea treburilor obștești, la dezbaterea și adoptarea actelor de decizie, care-și pun amprenta asupra prezentului și viitorului localității respective, județului, a întregii țări. Însăși Congresul consiliilor oamenilor muncii exprimă profundul democratism al orînduirii noastre, constituie o formă nouă, superioară, de conducere a societății.

Calitate și eficiență — două cerințe primordiale cu strictă valabilitate și în viața artistică și deci și în creația muzicală, domeniu în care se impune, dat fiind larga accesibilitate de masă a producției, să sporească și mai mult numărul lucrărilor de cea mai bună calitate. Este o cerință față de care oamenii muncii trebuie să arate maximum de interes și pentru realizarea căreia trebuie să depună întreg talentul și priceperea, totala lor fantezie creatoare.

Ne exprimăm convingerea că cincinalul în care am pășit va consemna roade bogate și pe tărîm muzical, că arta muzicală își va aduce cît mai larg contribuția la educația artistică a oamenilor muncii, la formarea omului nou, iubitor de frumos, dornic de cultură, de creații valoroase strîns legate de epoca noastră eroică, de lupta întregului popor pentru făurirea pe pămîntul românesc a socialismului și comunismului.

George Enescu — dirijor. Interpret al suitei I-a op. 9: Preludiu la unison

In partea finală a eseului introductiv, pe care l-am publicat în nr. 5-6 al revistei Muzica, mă refeream la începuturile afirmării la noi şi în lume a lui George Enescu ; deocamdată în triplă calitate de compozitor, dirijor, violonist. Ştim că, în cele din urmă, muzicianul însuşi se considera, pe bună dreptate, a fi "cinci într-unul". Intr-adevăr activitatea pianistică şi pedagogică aveau să întregească manifestările publice ale unei personalităţi căreia, "geniul fiindu-i dat", i-a rămas (doar) datoria de a-l sluji prin muncă. Şi se odihnea de muncă prin altă muncă. "Domniţa" îl tachina uneori zicîndu-i la Tescani, în locul acela minunat unde a terminat Oedip, printre altele, că duce, din zori şi pînă-n asfinţit, o existenţă de "Gheorghe", devenind numai apoi, pentru vreun ceas de "causerie"... "Georges".

Folosirea variantei prenumelui reprezenta un raport semnificativ, existenţial. A semnat scrisori către acasă şi compoziţii, Gheorghe Enescu. (Publicătorii de scrisori nu trebuie să-şi îngăduie să prescurteze mereu "G. Enescu"). Profesorul L. Mrazec întîmpina (1933) intrarea Artelor la Academie, "prin primirea compozitorului genial ce le reprezintă", numindu-l pe muzician *Gheorghe* Enescu (s.n.). Doctorul Petru Groza, consemnînd în Cartea de Aur a Filarmonicii din Bucureşti impresiile şi gîndurile ce i le trezise prima audiţie absolută, la Ateneul Român, a Oratoriului *Tudor Vladimirescu,* de Gheorghe Dumitrescu, înscria înţelesurile ei patriotice, din anii noştri, pe traiectoria crezului artei naţionale a cărui promotor fusese... "Gheorghe (sic) Enescu". Un fel anume de omagiu, într-o filă ad hoc, devenită antologică. (Tempi passati !).

Gheorghe — înfăţişare de tînăr luptător care ucide cu suliţa un balaur ; martir sau, cum scrie Eminescu : "Simbol ce înfăţişa adevărul nimicind neştiinţa !".

Din perioada lui "Gheorghe" a pus Enescu într-o Suită simfonică, citind şi numind chiar la început, : "Deşteaptă-te române" (..."şi rămîi treaz", adaugă un poet contemporan).

Cam în asemenea sensuri ne gîndim acum la Enescu ; observăm tot acum că în "Dicţionarul limbii poetice a lui Eminescu" nu aflăm "partea silnică" a muncii, la care ne-ar trimite cuvîntul "trudă", absent la Poet — e bine de ştiut.

Am auzit cu regret că un compozitor ar fi spus (oare ?) privind cîteva foi de schiţe muzicale enesciene că acestea ar ieşi din sfera de interes al unui cercetător ştiinţific, de branşă, şi ar intra în aceea a patologicului. Structura somato-psihică a lui Eminescu poate fi studiată, doct, şi aşa. Noi am folosit tangenţial, în analiza "pustiului" autorului "cîntecelor de pustiu", punctul de vedere referitor la "Personalitatea deviată : Credem, însă că, după ce va fi privit din toate unghiurile, fenomenul Enescu, cel mai "speculativ" spirit n-ar afla în viaţa şi opera sa, nici peste încă o sută de ani, suficiente temeiuri-pretexte pentru a-l analiza ca pe un "caz". Excludem "cazul" de tipul unor alienaţi (în dublu sens : sociologic şi clinic) de felul celor care, la bicentenarul naşterii lui Beethoven, blasfemau abject imnul sublim de înălţare, frăţietate şi bucurie din *Simfonia a IX-a,* batjocorind laolaltă omenia şi omenirea. "Senatul" înţelepciunii vede ? Ar fi trebuit să apară o "Catilinară" ? Ori, bunătatea atot-iertătoare îngăduie încă ?

Să ne păzim "sfinţii", să ne venerăm "martirii", în numele unui principiu general, nu o dată formulat, după care MUNCA a creat OMUL.

"Prin bunuri ce furară, în veci vezi cum conspiră / (Contra celor ce dînşii la lucru-i osîndiră) / Şi le subjugă munca vieţii lor întregi". Ne vine să invocăm, în accentele sincerităţii anilor adolescenţei, imprecaţia Poetului văzînd acum, pe temeiul unor blestemate contracte oneroase, creaţia componistică a lui Enescu rămîne încă, la Centenarul Enescu, departe de răspîndirea ce ar merita-o. Negreşit, fatalmente, va intra în "domeniul public", în "patrimoniul public", în toate înţelesurile expresiei acesteia.

Din noaptea timpurilor, la Platon şi apoi pînă la Enescu, numele Gheorghe păstrează înţelesurile de lucrător al pămîntului, agricultor, ţăran şi păstor ; şi de sărbătoare de primăvară ; *"Reînnoire cîmpenească"* este intitulată prima parte din *Suita a III-a, "Sătească",* de Enescu. Lui "Jurjac", diminutivul apelativ de la Liveni, îi putem găsi mare frecvenţă (vezi "Mica enciclopedie onomastică") încă de pe vremea lui Ştefan cel Mare.

"Sînt născut la ţară. Taică-meu era agricultor". "Sînt un fiu al gliei", relata Enescu. (Bernard Gavoty : "Les Souvenirs..." ; "Les Grands Interprètes..." ; p. 33 ; p. 8)

Țărînă însemna și țara, iar țăranul, creatorul de valori pozitive, ca și pentru Eminescu. "Cea mai lungă... operă" scrisă de Enescu, la vîrsta de 5 ani, *"Pămînt românesc"* se va fi numit.

Violonistul concertist, virtuoz, visa în tinerețe să cîștige în lume mulți bani, cu care să cumpere terenuri în România, ca să se retragă la țară și... să scrie, să compună. Dar în ultima poveste a vieții sale, Enescu arată că bogățiile, comorile lui rămîneau, în ambianța sa modestă, cîteva amintiri mișcătoare și, mai ales, pe lîngă muzica vie din conștiința lui, colecția operelor de Bach, alături de alte cîteva partituri.

Dacă numele Gheorghe a persistat, și în variante, datorită renumelui unor personalități ale istoriei și culturii din toate părțile țării, ne place să spunem, fără a ne substitui "Ingeniosului bine temperat" (Mircea Horia Simionescu), care "s-ar juca" cu Ghiț, Chițikiț, etc., că de la "Primul învățător", Gheorghe Asachi, oricum în Moldova el pare a rechema vocația culturii, la Enescu, a culturii muzicale.

Consemnam că, pentru Enescu, asemenea pentru Eminescu, folclorul autentic însemna elevată cultură națională în formele cele mai șlefuite. „Nu pierd niciodată ocazia de-a lua parte la petrecerile populare"... "simt că sînt o parte a totalității"... „Orice serbare a poporului mi se pare o sărbătoare a sufletului, o rugăciune cucernică. Intr-un asemenea moment pare că deschid un mare Plutarh"... „Citesc biografiile unor oameni fără nume", scria, cu admirație „cucernică", Eminescu. Acestea sînt valabile nu numai pentru Enescu din Rapsodii, mereu și cam fără discernămînt citate !

Un interlocutor de la Radio Pittsburg declara că a fost o încîntare pentru el să vadă cum i-a făcut Enescu pe instrumentiști nu numai să cînte cu mare pricepere, dar să și rîdă la glumele sale... „Glume, pentru că această muzică (se pregătea Rapsodia I, n.n.) este foarte veselă, iar unele istorioare pot foarte bine explica starea de spirit" — răspundea Enescu. Vine vorba, mai încolo, și de un plictis ce se instaurează atunci cînd se cîntă prea des o lucrare ; era cazul *Rapsodiei I.* Sublinia, apoi, Enescu : „În primul rînd insist asupra faptului că nu e deloc muzica mea : este muzică lăutărească pe care am adunat-o și am pus-o pe portative. Muzica mea e sumbră, tragică și tristă".

Sumbru, tragic, trist, debutează *Suita I.* Semnatarul *Poemei* devenise între timp, prin *Sonata a II-a de pian și vioară*, și *Octet*, devenise și prin altele, „el însuși". Cum nu se poate mai el însuși, ca exponent al Neamului, se arată în *Preludiu la unison.*

„Anume spinare pentru anume poveri" a creat natura, natura românească, prin Enescu — omul de o sensibilitate indicibilă altfel decît prin sunete, a cărui scriere, armonioasă pentru unii, a fost citită de un grafolog ca dîră a unui „jupuit de viu". Bocet și doinire, suferință, iluminare și blîndă înălțare mioritică este *Preludiul ;* departe de oricare altă exprimare, de „traducere", rămîne poeticul sublim întruchipat de Poetul Național ca și de Compozitorul Național — prin excelență.

Era 23 februarie 1903 cînd, la Palatul Ateneului Român, după o uvertură de Berlioz și prima Simfonie de Schumann, dirijate de Wachmann, George Enescu prelua bagheta pentru a prezenta nu mai puțin de trei prime audiții : *Suita op. 9* și cele două *Rapsodii române* — întîi cea în Re Major, apoi cea în La Major, op. 11.

Alăturarea celor trei compoziții enesciene în acel concert memorabil s-ar cădea să ne dea de gîndit mai mult asupra poziției autorului față de inspirația din cîntecul popular, pentru că nu rareori reducem la „lăutărism" — subînțelegîndu-se prin aceasta o anumită muzică de tip profesional orășenesc, suburban — folosirea folclorului. Față de popularitatea universală dobîndită de Rapsodia cu „Ciocîrlia", a doua ar fi mai puțin națională, patriotică, accesibilă ? Iar *Preludiul la unison*, necitînd melodii românești, mai puțin reprezentativ ?

Enescu a pus să cînte, triumfal, în *Poema* română, „Imnul Național Român" ; l-a citat, de asemenea, dîndu-l unei voci interioare, violei (ff, marcat), în acea Aubade, piesă de conformitate, ocazională, pentru vioară, violă și violoncel, pe care o tipărise tot la Enoch.

"Nu devine cineva scriitor național prin aceea că repetă cuvintele patriei, libertate, glorie, națiune în fiecare șir al scrierilor sale, precum, pe de altă parte, poate cineva să nu pomenească deloc vorbele de mai sus, și să fie cu toate acestea un scriitor național", (Ziarul „Timpul", mai, 1908).

Cînd Kodaly dădea ca pildă, în cursurile lui de compoziție, *Preludiul la unison* de Enescu, exemplifica nu numai expresia superioară a monodiei ci și o chintesență a caracterului național românesc exprimat prin sunete muzicale.

Cînd Mahler dirija în America *Suita I* de Enescu, omagia nu numai un compozitor ci și un reprezentant al unei noi voci în concertul națiunilor.

Cînd Boston Symphony Orchestra, avîndu-l ca solist pe Yehudi Menuhim și la pupitrul dirijoral pe Pierre Monteux, programa, la Théâtre des Champes-Elisées, în acord cu The American Național Theatre and Academy, joi 20 septembrie 1956, un concert "In memoria lui George Enescu", ce începea cu *Suite pour orchestre"*, de Enescu, nu însemna că în absența Rapsodiei, Enescu ar fi fost mai puțin exponent al culturii muzicale românești. Să luăm aminte !

Cînd, pe de altă parte, la București nu se cînta *Rapsodia a II-a*, să zicem, ci, prima muzică ce a răsunat sub cupola Ateneului Român după anunțarea morții celui mai mare muzi-

cian român era partea lentă din *Simfonia I* a ilustrului și mult regretatului dispărut, nu însemna că nu se făcuse o bună alegere. Silvestri a redat-o atunci mai profund ca oricînd, congenial, „eminescizînd" parcă : de neuitat !

Am pus în context aceste cîteva informații istorice, în anul centenar, pentru a atrage atenția încă o dată împotriva simplificărilor searbăde, nedemne de sublima consistență a capodoperelor creației enesciene, de toate genurile și în toate formele. Cum dirija la Ateneul Român, în fruntea Filarmonicii bucureștene, ce-i va lua și purta numele în lume, George Enescu, *Suita I* ?

Din fericire, ne-a rămas o înregistrare istorică din perioada interbelică, înregistrare pe disc, recondiționată pe cît s-a putut. Ne-au mai rămas amintiri, mărturii, cîteva fotografii, viziuni și interpretări grafice. Ne-a rămas, mai ales, tuturor, dorința de a „citi" printre rînduri, de a corela și a emite ipoteze ; de a recompune întregul din parte, de a enunța, de a analiza ; de a trece de la un lucru la altul care pare legat cu primul și de a trece de la un aspect la altul, îndepărtat, printr-un efort de rațiune, necesar. Procedeele analizei, inducției, sintezei, analogiei, deducției, echivalențelor, consecințelor pe temeiul unor principii, compatibile, sau dimpotrivă, toate se cer puse în joc. Nu este ușor și nici lipsit de risc ! Mai cu seamă că defalcarea logică greu scapă de sub „vraja" muzicii și a partiturii, mai ales !

Constantin Brăiloiu, pe care Enescu îl amintea admirativ pentru „opera sa folclorică", spunea : „Opera orală nu există în memoria celui care o adoptă și nu apare în concret decît prin consimțămîntul lui. Viețile lor se confundă. Scriitura, stabilizînd doar o anume reducție, acea operă nu e un lucru făcut, ci un lucru care se face și se reface perpetuu".

Stockhausen distingea : a) partituri mai explicite în realizare decît textul scris ; b) partituri care relevă lectorului mult mai multe raporturi decît realizarea sonoră ; c) compoziții alternînd cele două posibilități : disputa între audiție și lectură nu poate avea o excludere. Ele se completează reciproc.

Către al doilea punct de vedere, și al treilea, optăm în studiul nostru asupra dirijorului Enescu interpretînd propria-i creație.

Avea, desigur, dreptate Mahler spunînd că într-o partitură se poate scrie orice, în afară de „muzică" ; după cum Debussy, spunînd că indicația metronomică este valabilă numai pentru prima măsură. (Dacă e valabilă numai pentru o măsură, înseamnă că ne și putem dispensa de cifră, la Bach ne putem lipsi de orice în afară de note, de muzică).

Trăind mai demult și formîndu-se „academic", Enescu nu avea cum să ia în considerare... „experiența muzicilor zise grafice", pe care un Charles Laloum o recomanda etnomuzicologiei. Dar dirijorul putea folosi în concert virtuțile expresive ale gustului — știința și arta chironomică atunci cînd simțea ruperea, prin notație, a unității dintre creație și execuția celor din ansamblul orhestral, unitate specifică folclorului. Iar în repetiții dispunea de un și mai bogat evantai de mijloace de influențare, sunetele fiind... simboluri ale stărilor sufletești (Aristotel).

Sunetele se desfășoară în timp, iar tempo muzical înseamnă o corelație anume, altceva decît numai mișcare, după cum forța și tăria nu sînt același lucru. O, de cîți factori nu depinde tempoul ! Se pune în concordanță cu secunda, cu minutul, ori cu bătăile inimii ? — aproximativ 80 pe minut. Prin ritmul cardiac intrăm în veritabilul după vîrstă, sex, mediu al existenței (la țară — la oraș, mai trepidant), îndeletnicire, stare psihică, temperament, tradiție, dispoziție momentană, felul cum răspunde o orchestră și mai ales sala, caracteristicile ei acustice.

In situația discului nostru, foarte posibilă „dispoziționea" dată de inginerul de sunet dirijorului, să facă „ceva" (?) mai repede o parte sau alta, pentru ca partea, ori lucrarea întreagă, să intre pe o față sau alta, pe placă deci. Era vremea cînd poate că nici nu se auzise de binefacerile practice ale benzii de magnetofon. Trebuia ca dirijorul, compozitorul Enescu să aibă înțelegere. Înțelegere trebuie să avem și noi acum și să nu riscăm, pe baza unei realități mediante, absolutizări. Partitura, deci, ne spune mai mult decît s-a putut obține la un moment dat, într-o anume circumstanță.

Referitor la raporturile cantitative dintre grupele ansamblului simfonic, putem lua în atenție faptul că, în captarea sunetului s-a folosit, se pare un singur microfon, amplasat, după toate probabilitățile, deasupra capului dirijorului — omului care conduce și reglează totul, dintr-un loc geometric ideal pentru audiție, de fapt singurul „ideal". Adaptarea auzului nostru la o realitate sonoră, la această realitate sonoră, va fi, mai mult sau mai puțin sensibil scoasă din conformitate la apariția suflătorilor, deschizînd *Menuetul lent* cu *sforzando*. Pe aceeași substanță melodică, în același tempo și metro-ritm, dar cu alte virtuți expresive, compozitorul, înlănțuind, a recurs la acest *sf.*, desigur, numai pentru a delimita. Nu este însoțit de nici o nuanță ; ar fi trebuit să fie, după teoria scolastică ; *sf.* însemnînd un mod de atac cu accent, posibil în *pp,p,...f,ff ;* să nu uităm că totul are o valoare relativă, corelativă (ce a fost ? ce urmează ?) și mai ales că, aici, însuși autorul se afla la pupitrul dirijoral. (Accentul, *sf.*, după intonare ? și nu odată cu emiterea înălțimii ?; poate fi aici acest mod de atac).

Dacă, lăsînd la o parte *Poema*, piesă cu caracter programatic, luăm ca termen de comparație *Sonata op. 2, pentru pian și vioară*, între portativele căreia abia găsim cîțiva ter-

meni de caracter, putem bine observa creşterea grijii compozitorului-interpret în sugerarea înţelesului expresiv al textului muzical. În *op. 8*, cel de dinaintea *Suitei* cu *Preludiu la unison*, aflăm indicaţii mai puţin obişnuite, în schimb mai „grăitoare", deopotrivă pentru violoncelul principal şi muzicianul cu baghetă. Dar şi mai importantă este o prescripţie iniţială şi generală asupra partiturii, în intrepretarea căreia e necesar să avem în vedere că, datorită raportului de forţe defavorabil violoncelului, nuanţele din orchestră, cele ale instrumentelor „acompaniatoare", se cer înţelese cu una sau două gradaţii sub „forţă", în timp ce „caracterul" muzicii rămîne. Sînt puse între paranteze nuanţele, termenii ce ar fi dat riscuri la citit, adică văzuţi „în literă".

Pentru a menaja continuu partea de solo, Enescu dă, în mod expres, exemple, detailînd : ...„*(ff)* va fi aproape *un poco f*, avînd muşcătura lui *ff,(mp)* aproape un *pp* care va avea puţin relief, (< >) uşor arătat, etc." Este aici o prescripţie a compozitorului dar noi distingem criteriile muzicianului-dirijor.

Parcurgem acum partitura *Suitei op.9*, urmărind cuvintele dintre portative :

In partea întîi, *Preludiu la unison : doux, expressif, animez, cédez, gai, accélerez, ralenti, augmentez, éllargissez peu à peu, diminuez, vibré, calme.*

Din partea a doua, şi în continuare, notăm numai termenii care nu apăruseră în *Preludiu; Menuetul lent*, deci, mai cuprinde : *gracieux et velouté, bouchés, ouverts.*

În partea a treia, *Intermediu : mf et sonore, en dehors, doux mais expressif, légèrement.*

Pentru partea a patra, *Final : rude, très marqué, cuivrez, bouchés, chantant, très expressif, tris expressif et lourd, marqué, avec fureur, brutal.*

Sigur că între *doux* şi *brutal* este o gamă largă de termeni ; dar ce înţeles anume, ce sens tipic de originalitate, inconfundabilă, are *doux* în *Preludiu la unison* ? şi ce înseamnă el în *Menuet lent* ? Putea Enescu să scrie „*doux à la Moldave*", în prima parte, ori „*doux à la Menuet*", în a doua ? Ca să nu mai vorbim de infinita varietate a modurilor de atac, de emitere (uneori sugerate), sau despre „timbrul timbrului" (pentru că fiecare instrument este capabil de nebănuite nuanţe ale culorii lui).

Pe substanţa românească a *Preludiului la unison*, grupul coardelor se aduna pînă la confundarea cu compozitorul-interpret. Orchestranţii ştiu că Enescu nu a lăsat vreodată bagheta pentru ca, luînd arcuşul, să arate cum ar fi vrut să se cînte vreun fragment. Mai mult, dacă în vreo lucrare de a sa, în manuscris ori tipărită, cu digitaţii şi legături minuţioase, aşa cum indica de obicei Enescu, vreun concert-maestru propunea o mică schimbare, o secţionare de arc, de trăsătură, pentru a facilita execuţia, compozitorul-dirijor o admitea cu un... „faceţi dumneavoastră cum vă vine mai uşor ". Colabora cu muzicanţi experimentaţi precum Alex. Theodorescu, la Filarmonică, Teodoru ,la Orchestra Radio. „Te simţeai pe o treaptă sufletească superioară, în prezenţa maestrului Enescu ; prin voce, prin gest parcă te lumina, îţi dădea încredere şi bucurie ; te considerai fericit că ai îmbrăţişat această carieră şi că eşti în preajma unor astfel de oameni" — povestea Ion Lapoş, fost multă vreme şeful partidei de vioara a 2-a din Orchestra Radio şi apoi la Filarmonica din Ploieşti, unde am lucrat cu dînsul.

În cartea *Le parfait chef d'orchestre* (Paris, 1952 ; pag. 65), Fred Goldbek, după ce dă un extras din *Preludiu la unison*, se referă la varietăţile de atac şi flexibilitate ale coardelor şi găseşte că „cea mai clasică trăsură este, poate fi, după cum zice Enescu, *semi-martelato:* articulaţia perfectă a unei trăsuri de arcuş pe fiecare notă — nici prea stăruitoare, nici prea uşoară". Nu prea multe note la un arcuş şi nici prea scurt pe fiecare valoare, riscînd să transforme cîntatul într-un fel de sacadare pianistică. (Scherchen punea defectul în legătură cu faptul că instrumentul primei educaţii muzicale este pentru prea mulţi, claviatura — ceea ce nu a fost cazul cu Enescu —, maniera prelungindu-şi prea mult înrîuririle).

Unisonul *Preludiului* din *Suita I* curge pe strune ca un simbol naţional *peste* timp, rîuri, munţi, simbol al unei sensibilităţi determinative, unice. Nu este o „tratare" de melodie de obîrşie populară, culeasă, transplantată. *Preludiul* reprezintă concentraţie şi forţă telurică, forţă a unei naturi româneşti pe care cursul întîmplărilor, al vicisitudinilor din veac le-a zdruncinat, însă fără să le schimbe. În *Preludiu* nu cor arhaic, ca la începutul *Rapsodiei a II-a ;* necum choral luteran ori husit. „O cetate puternică a Dumnezeilor istoriei noastre", cu Decebal, Ştefan cel Mare, Mihai Viteazul (pus de transilvăneni pe icoană de sticlă).

Despre folclor, Enescu zicea : „E mai savant decît toată muzica aşa zis savantă, şi asta într-un fel cu totul inconştient ; e mai melodic decît orice melodie, dar asta fără să vrea, e duios, ironic, trist, grav" (Timpul, 1939).

Citatul acesta ar putea sta ca motto al *Suitei* cu *Preludiu la unison.*

Printre portative, cînd era Enescu la pupitrul dirijoral, nu mai era nevoie de nici un indiciu de caracter pentru muzică. Nu era aici peisaj, pitoresc ; nu potpuriu, nu rapsodie, nu poemă, nu „în stil popular", nu ceea ce numim atît de sumar „atmosferă" —, deşi, cîte ceva şi din toate acestea !. Pe figura lui Enescu totul şi întotdeauna era în caracter (şi în înţelesul etic) românesc, era evidenţa reprezentării unei spiritualităţi, a unei culturi — aşa cum o reprezintă Alecsandri, Eminescu, Coşbuc, Goga, Sadoveanu, Brâncuşi, Blaga, Arghezi.

Lansare de vîrf de săgeată ce crestează în dreptul inimii, sau... a căzut capul lui Miron

Costin, al Brîncoveanului, al lui Mihai Viteazul ?, slobozind vaier în mulțimea fraților ?! — așa marca Enescu pauza de pe timpul 1 al *Preludiului la unison*. Nu era numai „proporție" tehnică față de celelalte unități metroritmice în gest, pauza dezvăluind, prin semnul anticipativ, un tablou zdruncinător și întrebător de conștiințe. Dialog ori monolog cu autocomentariu sau dialog ca într-o tragedie antică cu Sfinx ?; să nu uităm că, încă din anul 1898, adică 33 de ani înainte de a termina opera *Oedip*, Enescu scria un cîntec cu acest titlu. Era „motivul destinului", al destinului său componistic.

Bagheta dirijorului evocă un *jeté* de arcuș, cu acea incertitudine pe care o dă atacul în sus, efectul iscîndu-se tocmai din contrazicerea „firesculuí", într-o luptă cu gravitația și inerția, cu stereotipurile purtătorilor de arcușe din orchestră.

Pătrimea=56, scrie în partitură; dar înregistrarea noastră începe cu pătrimea = 72 ; deci un tempo mai animat. „Întrebare" fremătîndă. *marcato*, chiar *martelato (pe optimi) ; „răspuns"* liniștitor ; în măsura 4 sunet generos, întreg arcușul. În m.6, în care, față de m.3, este lungită durata scrisă, interpretarea adaugă încă o optime. Antecedent-cosecvent de 6 măsuri =3+3. Aparent 3+3, pentru că legatourile de durată, ce unesc doimile, pot fi înțelese ca prudență grafică din partea compozitorului, arătînd, în scriitură, durata unor fermate, ce ar fi putut apare în m.2 și 5. (Dacă este așa, atunci pauzele figurează de fapt cezurile).

(Intuind, la timpul său, problematica frazării în raport cu valorile atribuite fermatelor, atît de relative și controversate, încă, în partea I din *„Simfonia destinului"* Beethoven scrie la un moment dat, în decursul mișcării inițiale, sunete „reale" — optimi — sugerînd dirijorului cam cît ar avea voie să țină coroana de început și celelalte. Lungirea fermatelor, față de numărul lor destul de mare din partea I, de dimensiuni restrînse față de concentrația, de tensiunea „motivului", ar „deslîna" „discursul muzical").

În *Preludiul* enescian primele 13 măsuri, adică pînă la reperul 1, ar fi „introducerea". (În *Simfonia a V-a* de Beethoven primele 5 m. sînt „introducerea" ; și într-un caz și celălalt, subsecțiunile au cîte un motiv comun).

Acceptînd teza după care legatourile de durată figurează în partitura Preludiului fermate, ciclul frazării devine din impar, par — așa cum va fi, destul de constant, de la 1.

În complementarul „teoriei" fermatelor „traduse", credem că din prudență ca muzica să nu treneze, a scris Enescu *Modérément* — termen de mișcare aflat prin regiunea 88 pe scara lui Maelzel și nu la 56, unde găsim Adagio-Larghetto. Deci, tensiune, susținere ! Din această perspectivă, apogiatura multiplă din măsura a saptea nu este ornament, arabesc ; nu se cade a fi precipitată, degetele să articuleze ferm ; nici următoarele și nici trioletele, cum se face, ori, cel puțin se pare ; pe trioletele următoare, tot „împotriva firii", *diminuendo*, nu *crescendo*, „natural", cum se aude de atîtea ori ! Grăbiri se pot ivi și acolo unde compozitorul indică tocmai contrariul : în m.8 scrie optime cu punct, adăugînd și *tenuto*, după cum va face și în m. a doua după reperul 1. Linioarele de tenuto pe valorile mai mici, de optimi și optimi de triolete, pe urmă pe quintoletele de șaisprezecimi devin sistematice, fiind un evident semn de *moderato* (a se citi cumpătare, cu lentori moldave). Dacă tactarea se înscria în schema triunghiulară pînă la reperul 1, de aici încolo viorile și vilolele par conduse de chironomie ; printr-un reflex profesionalist sîntem înclimați să zicem de „monodie gregoriană" ; dar nu la Grigore cel Mare ne aruncăm acum ; aici cuvine-se cu adevărat a evoca Școala de la Putna, mănăstirea ctitorită de Stefan cel Mare. (A devenit cunoscut faptul că Enescu a manifestat interes pentru muzica psaltică).

Indicația *doux* o raportăm la spațiul nostru psihic, o asociem cu versul „Mult e dulce și frumoasă limba ce-o vorbim..."

In textul muzical sîntem pe coarda „chanterelle" a violei (cu vioara I, care va rămîne apoi singură, dar în același timbru, pe care va apare imediat viola ; ce minune a nuanțelor timbrale !). Un *portato* blînd, șoptit fără vreun *crescendo* și *diminuendo ;* „Cantus planus", zicem ; acesta și ceilalți sînt termeni din apanajul profesional internațional ; însă noi înțelegem „cînt de dor", „fagure de sunet moldav". Nici o tulburare în conducerea și schimbarea arcușului, la vîrf și către tastieră ; moliciuni la stînga, cu *vibrato* de mică frecvență și amplitudine, timbru cu penumbră de amurgire. O singură dată indică autorul *vibré*, în sensul obisnuit. Cam așa e potrivit să rămînă, pe cît posibil, și cînd viorile cîntă singure, mai sus *(mp expressif)*. Există aici o continuă sete de perfectă omogenitate în armonia de linie, de contur, de proporționalitate — ca în teoria veche grecească — în orizontalitate, dar și pe verticalitatea registrației, fie în dublajele de parcurs, fie în dublajele de susținere din partea violoncelelor, ale căror armonice vor suna, după caz, ca vioară-violă.

(În paranteză fie spus, s-a construit un instrument hibrid care are și caracteristici de vioară și de violă).

După cum ne închipuim pentru *Arta Fugii*, de Bach, un instrument ideal, abstract, arcușele acestei compoziții de Enescu nu sînt un quartet în înțelesul tradițional ; nu ansamblu prin adaosuri ; mai degrabă însingurări și contopiri. Quartetul ideal ? un singur instrument cu 256 de corzi. (Am adunat și înmulțit după indicația din partitură).

Interpretarea presupune, mai mult decît oriunde, înțelegere în aceste pagini pentru ins-

trumente cu patru corzi, în care muzica este a cincea esență, transcendentare.

După cum ar păcătui „de moarte" dirijorul care ar lua specificația *giocoso* dintr-un scherzo de Brahms în accepțiunea italiană, tot așa ar greși cel care ar lua „franțuzește" indicația *gai*, din acest *Preludiu* ce parcurge calea de la tragic la iluminarea ultimelor sunete, înalte. Viorile secunde au aici candori de pastorală, de „Naivitate", folcloric localizată, deprinsă parcă din frescă de lăcaș medieval nord-moldav.

Revenind la valorile metronomice, punctăm acum oscilările pe care le-am surprins ascultînd analitic *Preludiul la unison*, sub bagheta autorului.

Dacă se începe pentru pătrime = 72, la reperul 1, în două măsuri sîntem ceva sub această valoare. *Animez*, din m. 34 ne conducea (fraze de 3 măsuri) pînă la aproximativ 84, pentru ca la m. 40 să fim la M = 72 (ca la început), de unde, în m. 42 „cădem" spre 69. În m. 43, o subită ajungere la aproximativ 92, pentru ca, în m. 47 să fim la 80. În m. 49, față de *f* de la început, în această potențare expresivă găsim *ff* și *sff* ; nu unu, ci două arcușe pe doimile alăturate. Iar Enescu-dirijorul adoptă, față de M=72 (al începutului), metronomul între 76—80, dînd un „plus". (Impresia atac imprecis, după cum un intim accident de anticipare din partea unui violonist a sunetului *do*, în m. 18, nu au nici o importanță cînd te lași cuprins de forța de transmitere și de suavitatea acestei muzici).

In m. 66, M = 80 este clar ; iar de la m.60 la 63, ferm, cu o mică grăbire, tensiunea crescînd din articulări, măriri cantitative de arcuș. (Înainte de m. 59 auzisem un *quasi eco*).

La m. 65, M = 76 și după o precipitare pe șaisprezecimi, ajungem, la m. 70, la valoarea metronomică 88 pentru pătrime. *Accélérez* este *subito* și, în m. 73, ne aflăm la aproximativ M = 108, o „înaltă" cotă.

Prin rețineri succesive și *ralenti* ajungem la cca. M = 66 în m. 79 și 80. Însă după apariția timpanului, deîndată, în m. 81 se grăbește la M = 84, unde rămînem, frazînd pe fiecare măsură, zăbovind pe sunetele joase ale desenului : *la bemol, si bemol, do ; si bemol* și *sol*, apogiaturi scrise, au, în coborîș valența simetrică celor tocmai semnalate ; deci să nu fie minimalizate.

Augmentez-ul ne conduce în m. 89 la M=80. *A pena acc.*, în m. 96,97 și o potolire, dar foarte precis ! — la M = 72, în m. 103. Sigur că aici toți „se încovoiau" pe instrumente, iar Enescu fanda ca și cum el însuși purta arcușul, pe marele instrument cu coarde reunit pe scena Ateneului Român. Legarea timpilor trei, sau părților de timp 1, de valorile precedente, accentul de pe penultima optime din m. 105, *vibré-ul* din m. 107, unde sîntem în M = 72, toate evocă rămîneri... „Neînțeles rămîne gîndul / Ce-ți străbate cîmpurile" (Eminescu).

În m. 111 și 117, M = 76 și, după *„calme"*, cu o reținere pe timpul 3, în m. 120 sîntem la M = 80. Infinitezimala reținere pe timpii 2—3 din m. 121 nu scade *tempo-ul*. Sigur că așa, în punctul lor periculos (psihic), din m. 125, secunzii se leagă cursiv, fără accidente de „ritm" și intonație (și puritate) în triton („quarta diavolului", între *si* și *fa*, coborînd).

O ultimă reținere, abia schițată pentru timpii 2-3 din m. 128, este recuperată în m. 130, unde chiar se grăbește, renunțîndu-se apoi la valoarea punctului prelungit. În m. 132, metronomic, sîntem între 84-88. La ultimele măsuri, tempo strict !

Între sunetele înalte ale viorilor surdinate și bătăile surde, implacabile, ale timpanului, distanță abisală ! (Ce poate „prinde" aparatul ? ; inginerul de sunet, la captare sau recondiționare, a trebuit să urce „nivelul" ca să concureze „fîșiitul" materiei)

Și-i spune curat
Că m-am însurat
Cu-o fată de crai
Pe-o gură de rai.
Iar la cea măicuță
Să nu-i spui, drăguță
Că la nunta mea
A căzut o stea

Toată zicerea poetică a inimii Neamului a pus-o Gheorghe-George Enescu pe note, la unison ; și a dus-o în lume spre recunoștința și fala noastră. Sîntem în unison cu Luceafărul muzicii, spunînd, acum, după Luceafărul Poeziei românești : „Unul erau toate și totul era una".

Ce fel de mlădieri, de unduiri, de *„rubato"* găsim în povestirea enesciană ?

Nici *rubato* de tip italian, expunînd „beleție melodică" și acute ; nici „subțirimi și finețuri" franțuzești ironice ; nici pedanterie germană în „calmări rituale, prestabilite", la sfîrșituri de fraze; necum „impecabilitate britanică", lucidă la extrem.

În *Preludiul la unison* de Enescu sub bagheta lui Enescu aflăm cel mai românesc *parlando-rubato*.

Vom sublinia acum că Enescu a fost de la început și definitiv marcat de calitatea sa de violonist și de componist de ceea ce se înțelege (nu numai la nivel folcloric) de „zicere" în cîntare; melodia instrumentală „spune"—există doar atîtea meșteșugite „cîntece fără cuvinte" —, spune chiar atunci cînd unduirea pare a-și fi sieși suficientă, în însingurare. Prin George Enescu mereu confesiune, muzică în rostire poetică și... cu „Dulci cuvinte ne-înțelese, însă pline de-înțeles" (Eminescu). Nu numai într-o Foaie de album, de Wagner, ori într-o Serenadă de D'Ambrosio și — pe altă treaptă —, nu numai într-o cutremurată confesiune ca parte lentă de Sonată de Schumann, sau în momente de adîncă meditație, ca în ori-

care pagină de Bach, pînă la luminile Ciacconei (ca să ieşim din perioada Romantismului).

Solo-ul instrumental îl înţelegem ca o altă faţă a vocaţiei către unison din lucrările creatorului de muzică Enescu, unisonul fiind esenţă expresivă primordială, melodie ce nu are nevoie de altceva, melodie nederivată din armonie, dar care o poate cuprinde. *Preludiul la unison* trece înlănţuit în *Menuetul lent*, armonizînd, după cum melodia poate cuprinde în ea şi polifonia — să ne gîndim la „melodia infinită", de canon, de după unisonul introductiv din *Octet*, melodie de „Coloană infinită", într-o imens de frumoasă depănare chiar şi fără „umbra" ei însăşi. Unisonul transfigurează, modalitate caracteristică, a noastră, de la *Poema română* (jocul Şi-are, măi ! este anunţat în unison), *Sonata a II-a* pentru pian şi vioară, introducerea *Octetului*, începutul *Rapsodiei a II-a* şi pînă la acea culme care este *Preludiul la unison*. Am regăsit spiritul unisonului şi în monologurile dramatice din *Simfonia de cameră*, ultimul opus enescian.

Sonata a treia pentru pian de George Enescu sau sensul bucuriei în creaţie

Operele de artă se impun de la sine, independente de biografia creatorilor, dincolo de cunoaşterea împrejurărilor în care ele au luat fiinţă. *Recviemul* de Mozart, de pildă, pare învăluit în misterioase prevestiri ale morţii compozitorului ; întîmplarea însă — ce ţine mai mult de domeniul legendei — este impresionantă desigur, dar nu necesară înţelegerii operei. La fel, nu vom cîntări niciodată cromatismele îndrăzneţe ale unui Gesualdo da Venosa în funcţie de crimele săvîrşite de acest prinţ care, conform tradiţiei renascentiste, îmbina rafinamentul artistic cu cel al urzelilor politice.

In schimb, luate în *perspectiva totalităţii creaţiei* unui autor, operele punctează o adevărată *biografie specifică, — biografia unei evoluţii artistice.* Evident, sînt sesizate în primul rînd perioadele de căutări stilistice şi momentele de cristalizare a limbajului. Dar există şi alte aspecte apte de a particulariza o asemenea traiectorie. Astfel, de pildă, compozitorul îşi poate manifesta o înclinaţie mai accentuată fie pentru genul simfonic, fie pentru cel cameral. Uneori, revărsarea sa creatoare se face în lucrări ample, alteori, dimpotrivă el caută o concentrare esenţializată. Există de asemenea lucrări care, prin problematica lor densă şi complexă, rămîn deschise căutării şi meditaţiei — dar există şi o muzică a împlinirii, a relaxării. De altfel, sînt momente în care creatorul simte nevoia unei respiraţii, unui răgaz, şi acest fapt îşi găseşte un corespondent atît într-o muzică aflată în zona estetică a divertismentului — chiar a glumei muzicale — cît şi în lucrări în care compozitorul recurge la un stil deja experimentat, fie chiar de el însuşi sau îşi permite şi cîte o aluzie la vechea muzică, la spiritul clasic.

Dacă încercăm o asemenea incursiune în psihologia creaţiei enesciene, ni se relevă un început de drum deosebit de armonios, lucrări de cameră ca *Sonata II pentru vioară şi pian (op. 6), Octuorul (op. 7),* sau *Suita II pentru pian (op. 10)* îmbinîndu-se cu lucrări orchestrale ca prima *Suită pentru orchestră (op. 9)* sau *Rapsodiile române (op. 11).*

Apoi, în 1905, apare prima *Simfonie* enesciană, scrisă cu elanul tînărului de 24 de ani, dar şi cu mîna fermă a unui compozitor format. Perioada deschisă de această simfonie, deşi punctată de cîteva lucrări camerale, dintre care se evidenţiază, în 1906, *Dixtuorul pentru instrumente de suflat* şi apoi, în 1907-1908, cele *Şapte melodii pe versuri de Clément Marot,* este dominată totuşi de revărsarea unei muzici *generoase, simfonice,* care avea să culmineze, în anii 1919-1921, cu *Simfonia III pentru orchestră mare, orgă, pian şi cor* — de altfel ultima lucrare în acest gen terminată de maestru.

De-abia *după aceea,* va apare primul *Cvartet de coarde,* în 1921, ca şi, în 1924, prima *Sonată pentru pian* ale compozitorului, *deşi ele se înscriu în genuri* pentru care, ca *interpret, Enescu îşi manifestase încă cu mult înainte o profundă afinitate.*

Să fi aşteptat, oare, Enescu, pentru a le aborda, mai întîi revărsarea „prea plinului" său romantic, generos şi de un nobil patetism — poate devenit şi mai acut în împrejurările primului război mondial — prin intermediul unui amplu aparat vocal-simfonic ?

Sau să fi socotit compozitorul că doar anii maturităţii creatoare sînt demni de aceste ra-

finate genuri camerale — cvartetul și sonata instrumentală ?

Sau — iarăși ne întrebăm — să fi reprezentat această orientare către concentrarea muzicii camerale o contrapondere pentru problematica complexă a operei *Oedip*, ce l-a preocupat pe autor în acea perioadă, începînd, practic, din 1921 (anul primului *Cvartet de coarde)* pînă în 1931 ?

Și, în același timp, această abordare tardivă *amînată* chiar, așa cum o atestă o mărturie a lui Enescu despre *Sonata I pentru pian,* care fusese promisă unui pianist încă cu 18 ani înainte de compunerea ei[1]) — nu dezvăluie toată drama compozitorului care, fiind și interpret, trebuie să se smulgă din timpul ce ar fi fost destinat creației, să-l abandoneze, în favoarea activității concertistice ?

Desigur, poate că toate aceste supoziții sînt adevărate — dar opera este capabilă doar să *sugereze dar nu și să confirme* biografia psihologică și creatoare a autorului.

Opera rămîne pentru a grăi prin muzică. Și astfel, aceste lucrări de cameră ne dezvăluie de fapt o nouă spirală în evoluția compozitorului începînd prin *Cvartetul de coarde Nr. 1* din 1921, care prefigurează aspecte ce se vor contura net în *Sonata I pentru pian* (1924) și se vor desăvîrși în *Sonata a II-a pentru pian și vioară* în 1926.

Stilul compozit al lucrărilor enesciene este apt de a deruta cercetarea îngustată de prisma limitată la cîte un singur criteriu de limbaj și deconcertează ascultătorul înarmat, de asemenea cu *parti pris*-uri stilistice ; adevărul artei enesciene trebuie căutat *dincolo* de acestea și printr-o cuprinzătoare viziune de sinteză.

Complexitatea stilistică marchează, la Enescu, atît operele în sine cît și evoluția lor. Mai explicit (și, spre a simplifica expunerea, rămînînd doar la aspectele tonale și modale ale limbajului): putem distige în aceeași lucrare (așa cum de altfel adesea s-a afirmat) trăsături descinzînd din tonalismul romantic german (și îndeosebi wagnerian), aspecte ale modalismului francez, modalismul specific autohton, apoi, mai tîrziu, sinteze originale ale gîndirii cuprinzînd cele 12 semitonuri...

Dar această bogăție se remarcă și în perspectiva *tonalității* creației enesciene, cîte o lucrare accentuînd îndeosebi *una* din particularitățile expuse. Nu mai puțin, același panoramic al totalității creației enesciene prezintă și momente de cristalizare, pe etape, de parcă toate tendințele vădite în lucrările aceluiași val de evoluție converg către acea capodoperă — iar ea, la rîndu-i, iradiază asupra restului de opusuri ce o înconjoară. Caracterul lor de referință le conferă o valoare clasică. Așa este, bunăoară, *Sonata a III-a pentru pian și vioară* — la care ne oprisem mai sus, și așa vor fi, în apogeul ultimei etape *Cvartetul Nr. 2, în 1954* și *Simfonia de cameră,* în 1954.

Dacă am luat cunoștință de creația lui Enescu doar prin intermediul capodoperelor sale, — prin acele vîrfuri ce punctează anumite perioade —, am fi frapați, pe de-o parte, de menținerea unor constante expresive, ca de pildă filonul liric sau generalizarea exprimării ca și necesitatea confesiunii prin muzică, dar filtrate, învăluite de rețineri și discreție ; pe de altă parte, *limbajul, deși servește aceste constante expresive,* apare însă la o distanță atît de mare pe scara evoluției mijloacelor, încît ne-ar fi greu să ne *imaginăm stilul și factura acelor lucrări intermediare,* care, între două capodopere, reprezintă treptele transformării.

Ar fi interesant — spre a rămîne în lirismul atît de caracteristic autorului — să încercăm a schița o paralelă a părților lente din cele două capodopere citate mai sus, *Sonata III-a pentru pian și vioară și Cvartetul No. 2 :*

Partea lentă a *Sonatei III pentru pian și vioară* perfectează evadarea din lirism ce, în lucrări anterioare, se mai nuanța de un iz romantic, spre o *esențializare* a expresiei, spre lirismul pur, meditativ și contemplativ către infinit ; *) esențializarea este de altfel oglindită și în *rigoarea scrierii* precum și în *menținerea unei lumi modale cristalizate,* încă de mult căutată de autor, dar prezentată acum într-o șlefuire desăvîrșită.

Aproape douăzeci de ani mai tîrziu, în 1952, Enescu avea să scrie, drept început al părții lente a celui de al doilea cvartet, o melodie ce cunoaște aceeași scurgere lungă, infinită în timp.

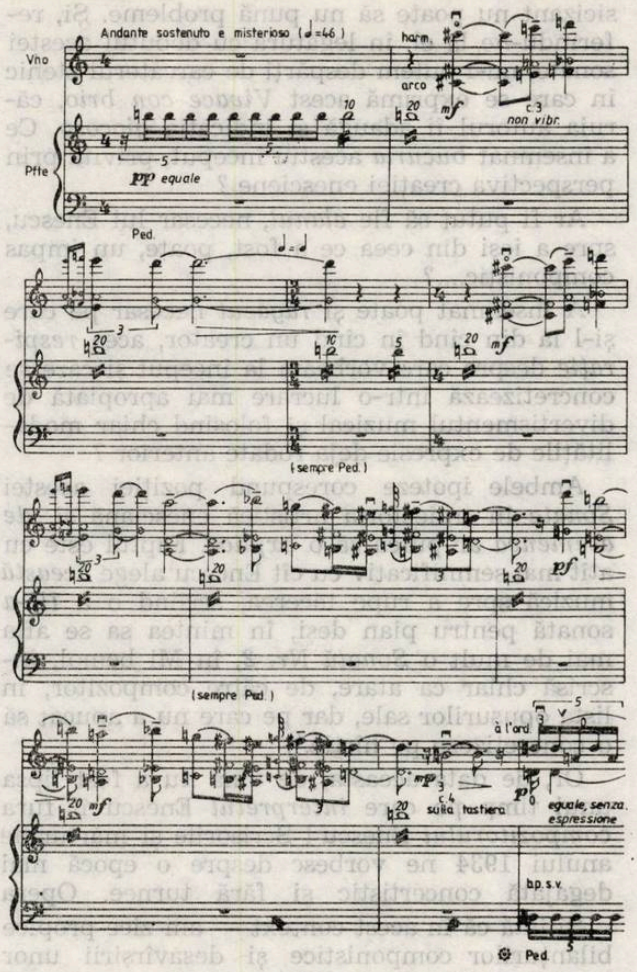
În *Sonata a II-a pentru vioară și pian,* celulele motivice sînt concentrate ritmic, relația dintre sunetele componente perfect sesizabilă (estompată doar timbral prin efectul de flageolete înalte) ; operația asupra sentimentului timpului se efectuează deci nu în interiorul celulei ci prin fenomenul repetabilității lor : repetarea extrem de îndelungată ce sugerează o deschidere fără sfîrșit (previzibil) a sunetului de susținere *si,* precum și repetarea ușor variată, dar cu predominanță ostinată a celulei melodice a viorii (procedeu anticipat de Enescu în finalul primei sale sonate pentru pian).

În partea lentă a celui de al doilea cvartet, există, la vioara primă, o melodie, diatonică, simplă, aproape ca un citat folcloric. Dar, în cazul acesta, operația temporală pe care o face compozitorul constă din *dilatarea* extremă a

1) Într-un articol apărut în *Rampa,* 1924, Enescu mărturisește : „Ar părea bizar că am întrerupt lucrul la *Oedip* pentru a scrie o sonată pentru pian. Artistul are momente cînd e obligat să urmeze impulsurile inimii, astfel că n-am avut încotro, Sonata e dedicată maestrului Frey, un elvețian, căruia i-o promisesem încă de acum 18 ani. Era timpul s-o scriu... !"

*) Remarcabil cum acest sentiment al infinitului este, de fiecare dată, rezultatul altui procedeu componistic.

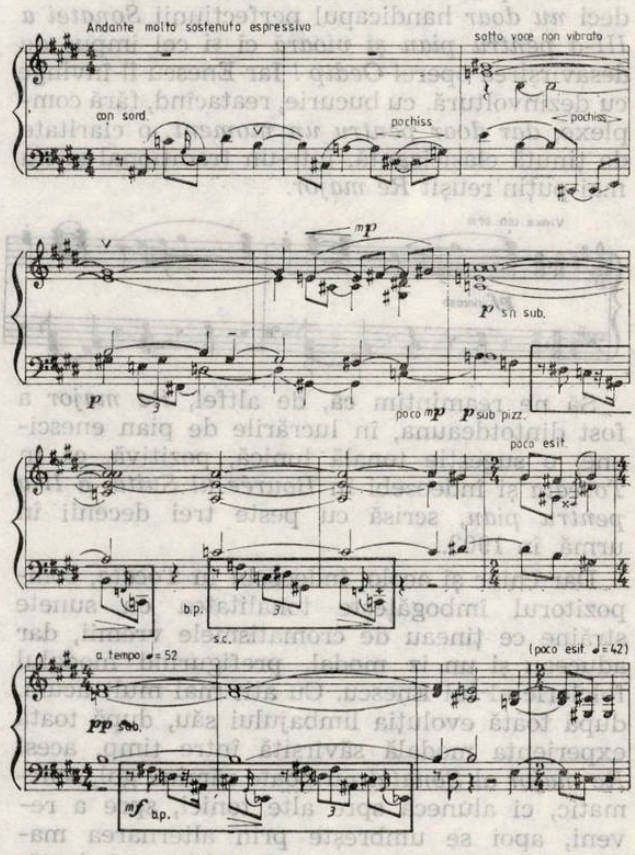
unor sunete componente, astfel încît îşi pierd coeziunea. Nu le mai distingem ca elemente ce fac parte dintr-un şir cu anumite legi de sudură



intimă, ci ele rămîn în memoria noastră ca nişte sunete extrem de lungi — care pot dăinui încă şi încă...

Expunerea lirică în andantele *Cvartetului No. 2* se face însă în contextul unui dramatism exprimat cu interiorizată contenire, dar nu mai puţin puternic. Realizarea lui a solicitat un limbaj bogat în cromatisme, impresionante în scriitura în pizzicati a violoncelului. Nu mai este vorba de cromatismul post-wagnerian, ci de o bogăţie de semitonuri care, depăşind organizarea serială propusă de Schönberg — sistem cunoscut de Enescu dar căruia nu i s-a supus — îşi găseşte o organizare personală[2]), compatibilă şi lumii modale, proprie autorului şi rămînînd de asemenea deschisă unei vaste arii expresive, aşa cum o va dovedi următoarea — şi totodată ultima capodoperă a lui Enescu — *Simfonia de cameră* din 1954.

Sugestia folclorică a *Sonatei a III-a pentru pian şi vioară,* sau, mai bine zis — şi să îndrăznim a-i spune aşa — acel *meta-folclor,* pe care



Enescu îl defineşte acolo, epurîndu-l de balastul unor referinţe armonice şi structurale ale muzicii tradiţionale — se va retopi deci, în ultimele lucrări ale maestrului, într-o nouă sinteză a limbajului contemporan, drum pe parcursul căruia vor apare, ca semnificative în această evoluţie, lucrări ca *Suita a III-a pentru orchestră „Sătească", Suita pentru vioară şi pian „Impresii din copilărie"* şi *Cvartetul cu pian.*

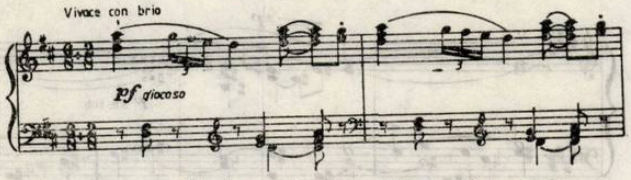
Dar interesantă pentru noi, care urmărim *particularităţile* unei evoluţii creatoare, este *lucrarea care deschide acest drum,* prima lucrare cu care Enescu va reveni la compoziţie, după *desăvîrşirea ce nu permite repetare* a *Sonatei a III-a pentru pian şi vioară.*

Această lucrare este *Sonata a III-a pentru pian,* compusă în jurul anului 1934. (Vom mai

---

[2]) Este ceea ce am numit o „gospodărire" a celor 12 semitonuri. Dacă ne referim la cele două elemente principale (apărînd după primele două măsuri ce aduc ecoul temei principale din partea I-a a lucrării) constatăm că melodia viorii prime evoluează pe *do diez, re, mi, fa diez, sol diez, la,* în timp ce în grupul grupul de pizzicati al violoncelului apar oarecum complementar — *do becar, re diez, fa, sol diez* şi remarcîndu-se că apariţia lui *sol diez* la voloncel se face atunci cînd el dispăruse deja din memoria melodiei de la vioară. Restul de sunete, *sol becar* şi *si bemol,* vor apare ca sunete pregnante ale celui de al doilea grup de pizzicati împreună cu *re* şi *fa diez* (element de legătură cu armonia melodiei prime) şi cu *do diez* care, de asemenea, fusese anulat anterior de puternicul *do becar* din măsurile 6, 7 şi 8.

reveni asupra timpului în care a fost compusă Sonata.) Enescu a aşteptat deci aproximativ 7 ani după terminarea *Sonatei a III-a pentru pian şi vioară* spre a scrie din nou o sonată ! Între timp, prin 1931, terminase şi compunerea operei *Oedip* şi rămăsese, pe plan componistic, preocupat doar de extragerea ştimelor şi de corecturi. Începerea unei lucrări noi avea de învins deci *nu doar* handicapul perfecţiunii *Sonatei a III-a pentru pian şi vioară* ci şi cel impus de desăvîrşirea operei *Oedip !* Iar Enescu îl învinge cu dezinvoltură, cu bucurie, reatacînd, fără complexe, *dar doar pentru un moment,* o claritate de ţinută clasicizantă, într-un tradiţional şi nu mai puţin reuşit *Re major.*



Să ne reamintim că, de altfel, *Re major* a fost dintotdeauna, în lucrările de pian enesciene, o sugestie tonală tonică, pozitivă, ca în *Toccata* şi îndeosebi în *Bourée-ul Suitei a II-a pentru pian,* scrisă cu peste trei decenii în urmă, în 1903.

Dar chiar şi acolo, îndeosebi în *Tocata,* compozitorul îmbogăţeşte tonalitatea cu sunete străine ce ţineau de cromatismele vremii, dar aduceau şi un iz modal, prefigurînd modalul folcloric al lui Enescu. Cu atît mai mult acum, după toată evoluţia limbajului său, după toată experienţa modală săvîrşită între timp, acest *Re major* al *Sonatei* nu poate rămîne gol, schematic, ci alunecă spre alte tonici, spre a reveni, apoi se umbreşte prin alternarea majorului cu minorul şi, îndeosebi, se îmbogăţeşte prin aluzii modale (în deplină concordanţă cu alternările de măsură 6/8+2/8 apoi 9/8,) dominate de culoarea exuberantă a modului lidic, ce se va impune mai ales în tema a II-a a *Sonatei.*

Unui distins muzician ca Ştefan Niculescu[3]) îi plăcea să vadă, în primele măsuri ale acestui început, şi o nuanţă preclasică, de tipul muzicii lui Scarlatti. Desigur este vorba despre o *atitudine spirituală* şi nu despre o *copiere stilistică.*

Totuşi, în acest moment al creaţiei enesciene — în care *Sonata a III-a pentru pian* apare ca prima lucrare compusă după *Oedip* şi după *Sonata III-a pentru pian şi vioară* (dar, după cum am mai spus, la aproximativ 12 ani depărtare de aceasta) — revenirea la un spirit clasicizant nu poate să nu pună probleme. Şi, referindu-ne la el, în legătură cu debutul acestei sonate, nu-l putem despărţi de carcaterul stenic în care se exprimă acest *Vivace con brio,* căruia autorul îi adaugă şi indicaţia *giocoso.* Ce a însemnat *bucuria* acestui început, privită prin perspectiva creaţiei enesciene ?

Ar fi putut să fie *elanul,* necesar lui Enescu, spre a ieşi din ceea ce a fost, poate, un impas componistic....?

A însemnat poate şi *răgazul* necesar pe care şi-l ia din cînd în cînd un creator, acea *respiraţie* despre care vorbeam la început şi care se concretizează într-o lucrare mai apropiată de divertismentul muzical şi folosind chiar modalităţile de expresie deja rodate anterior ?

Ambele ipoteze corespund poziţiei acestei *Sonate* în traiectoria artistică enesciană şi, *de asemenea* ar putea să o *explice.* Faptul este cu atît mai semnificativ cu cît Enescu alege *această* muzică spre a rupe tăcerea, scriind o a *III-a* sonată pentru pian deşi, în mintea sa se afla mai de mult o *Sonată Nr. 2,* în Mi bemol, înscrisă chiar ca atare, de către compozitor, în lista opusurilor sale, dar pe care nu a apucat să o concretizeze pe hîrtie.[4])

Or, de data aceasta, de vină nu a fost lipsa unui timp pe care *interpretul* Enescu îl fura *compozitorului* Enescu ! Scrisorile şi mărturiile anului 1934 ne vorbesc despre o epocă mai degajată concertistic şi fără turnee. Opera

Şi iată că în acest context — am zice propice bilanţurilor componistice şi desăvîrşirii unor lucrări gîndite sau schiţate anterior şi care aşteptau doar o clipă de răgaz spre a fi perfectate — Enescu preferă să atace o lucrare nouă — *„toute gaîté“,* îi scrie el lui Edmond Fleg, *„tellement en contradiction avec l'atmosphère où elle est éclose“* — „toată numai veselie, atît de mult în contradicţie cu atmosfera în care s-a născut“.

Care era acea „atmosferă“ grea la care se referea Enescu ? Desigur starea proastă a sănătăţii, atît a viitoarei sale soţii, Maria Cantacuzino, cît şi, pare-se, a compozitorului însuşi. Căci din răspunsul său la o anchetă a revistei *Le monde musical* aflăm următoarele : „Nu sînt chiar atît de bolnav“ — spune Enescu —“ „de vreme ce abia am născut o nouă sonată pentru pian pe care o dedic lui Ciampi. Parisul nu va trebui să mă suporte în primăvara asta, dar îl ameninţ serios în stagiunea viitoare.

---

[3]) Lui Ştefan Niculescu, subtil cercetător al muzicii enesciene, i se datorează prima analiză a *Sonatei a III-a pentru pian,* în revista Muzica, nr. 8, 1956, p. 12 — 24, studiu de referinţă ce-a stat şi la baza rîndurilor pe care le-am scris despre aceeaşi Sonată în Monografia George Enescu (Ed. Academiei R.S.R. 1971). Recentul volum al lui Şt. Niculescu *Reflecţii despre muzică* (Ed. Muzicală, Bucureşti, 1980) retipăreşte acest important studiu, apărînd aici în tot contextul gîndirii autorului despre George Enescu — şi muzică în general.

[4]) Compozitorul Marcel Mihalovici, martor preţios al creaţiei enesciene, povesteşte că maestrul spunea despre această a *II-a Sonată* că ea se afla în mintea sa.

Pînă atunci intenționez să mai înegresc cîteva pagini de hîrtie cu portative".[5])

Am interferat, pentru o clipă, biografia exclusivă a *creației* cu cea a *compozitorului*, căci, o dată în plus, ni se relevă cît de nuanțate și cît de puțin „automate" sînt reacțiile artistului și cîte filtre le cern, le transformă, le amînă chiar, pînă la opera muzicală finită.

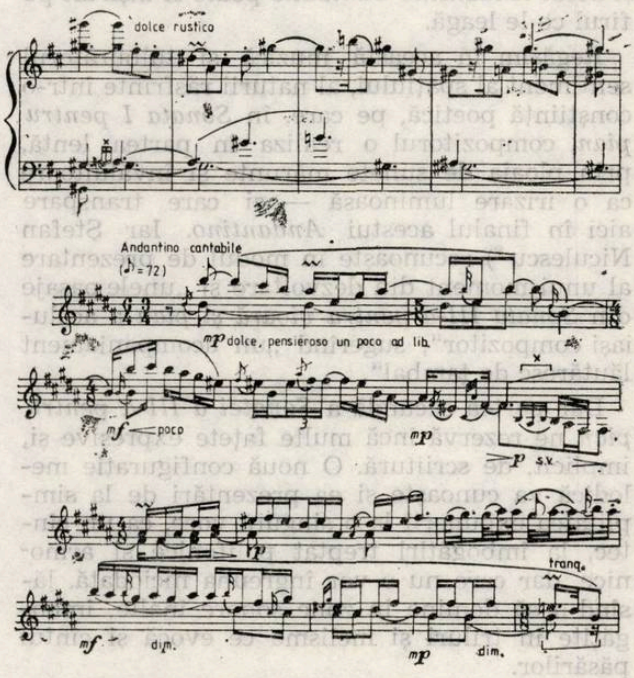
Și, privind prin această prismă, ne gîndim că *Sonata a III-a pentru pian* pe care am înclinat să o socotim, poate, ca un „răgaz al demiurgului" este de fapt și o dovadă a forței de transgresare a creatorului, o dovadă a puterii sale morale și a nobleții omenești.

Însăși *bucuria* ce-și pune amprenta pe *Sonată* este expresia unei lungi elaborări. Astfel, acest sentiment de *spontaneitate* al muzicii este de fapt rodul unei munci în două etape : o primă realizare între anii 1933-34, — apoi, după ce a fost „lăsată la odihnă", cum spunea maestrul, o a doua etapă de revizuire și definitivare, în special pentru părțile a II-a și final, în primăvara lui 1935.

De altfel, în acești ani, Enescu este preocupat și de o nouă simfonie, a IV-a, din care nu a rămas decît o primă parte. Pare-se că factura sa mai tradiționalistă nu l-ar fi satisfăcut pe autor și de aceea ar fi abandonat-o, *lăsînd piesele camerale finite să-i continue evoluția.*

Gîndindu-ne și la *Sonata a II-a pentru violoncel și pian în do major, opus 26,* ce îi succede imediat,* în 1935, și a cărei dominantă, în perspectiva creației enesciene, este *epurarea,* vădită și *în simplificarea scriiturii instrumentale,* ne întrebăm dacă ciclul deschis de această *a III-a* Sonată pentru pian — și ea de o factură mult mai degajată, dacă o comparăm cu *Sonata pentru pian Nr. 1* — nu este oare cel al limpezirilor, al acestei simplificări pe care, în mod firesc, le caută creatorul ajuns la maturitate ?

Dar totodată ne preocupă felul în care această nouă cale se va desfășura, purtînd zestrea realizărilor anterioare. De aceea, în cazul în speță, firesc va fi de a urmări felul în care Enescu, după acel început pe care am îndrăznit a-l numi neoclasicizant (spiritul neoclasicizant fiind aici o expresie a exprimării simple, concentrate) reușește să *revină* la drumul expresiv deschis de *Sonata III-a pentru pian și vioară.* Răspunsul se întrezărește destul de curînd după primele pagini ale temei de început, în *a doua* temă a acestei părți (Enescu respectînd aici [6]) tradiționala formă de sonată, cu cele două teme expozitive, dezvoltare și repriză). Ea poartă indicația de interpretare „dolce rustico" iar nuanțele lidice, întrezărite și la început, se definesc acum într-o melodie pe cît de simplă pe atît de expresivă. Prezentarea ei într-o factură ușor heterofonică este încă o soluție de sinteză între o scriitură clară, degajată și subtilitatea gîndirii muzicale enesciene.



Aceeași melodie, dar în alt ritm, devenind astfel mai suplă, mai lentă — cu expresia „dolce pensieroso" scrie autorul — va declanșa și partea a doua a lucrării [7].

Cu ea începe un *Andantino Cantabile,* una din frumoasele pagini enesciene, și, credem, miezul cel mai important al acestei *Sonate.* Ca și în sonatele care i-au premers *(Sonata I pentru pian și Sonata a III-a pentru pian și vioară)*

---

[5]) „Je ne suis pas si mal puisque je viens de pondre une nouvelle sonate pour piano, que je dédie à Ciampi. Paris n'aura pas l'ennui de me voir ce printemps mais je le menace sérieusement la saison prochaine. Et je compte noircir encore quelques pages de papier réglé d'ici là". *(Le monde musical,* Paris, 45, nr. 1, 31 ianuarie 1934, p. 29.)

*) Dacă ne amintim și de faptul că *Sonatei I pentru pian* îi succede imediat *Sonata a III-a pentru pian și vioară,* am putea spune că, în evoluția creației enesciene, sonatele pentru pian au „chemat" cîte o nouă lucrare în acest gen, antrenînd și cîte un instrument de coarde.

[6]) În *Sonata I pentru pian,* Enescu mascase forma de sonată printr-un procedeu evolutiv ce angrena tematica primei părți a lucrării într-un singur flux transformator. În *Sonata III-a pentru pian și vioară,* Enescu îmbogățise forma prin inserări rapsodice. De aceea, exprimarea muzicală recurgînd aci la o simplă și clară structură de sonată apare poate surprinzătoare dar, în orice caz, edificatoare pentru ținuta expresivă a lucrării.

[7]) Perpetuarea temelor de-alungul diferitelor părți ale unei lucrări ca și procesul transformator la care sînt supuse sînt caracteristice pentru Enescu, așa cum au fost deja semnalate — ca să ne limităm la prezentul articol — la reluarea de la debutul părții lente a *Cvartetului II* sau în fluxul variațional ce particularizează structura de sonată a *Sonatei Nr. 1 pentru pian.*

apoi ca și în sonata imediat următoare (și totodată *ultima* lucrare de acest gen a maestrului) și anume *Sonata pentru violoncel și pian No.2, op. 10,* în 1935, Enescu pare a-și găsi cea mai deplină exprimare expresivă, stilul cel mai adecvat și pur în realizarea părților lente, lirice, meditative, cu nuanțe dramatice uneori, — și extrem de poetice.

Și dacă mai spre începutul acestor rînduri ne-am întrebat cum ar putea fi drumul unind cele mai expresive părți ale celor două capodopere de referință, *Sonata a III-a pentru pian și vioară și Cvartetul nr. 2,* acum ne dăm seama că și acest *Andantino Cantabile* poate fi înșiruit pe firul ce le leagă.

Regăsim în această muzică și tulburătorul sentiment al spațiului, al naturii răsfrînte într-o conștiință poetică, pe care, în *Sonata I pentru pian,* compozitorul o realiza în partea lentă, prin ploaia de sunete mărunte și învăluitoare ca o irizare luminoasă — și care transpare aici în finalul acestui *Andantino.* Iar Ștefan Niculescu [8]) recunoaște în modul de prezentare al unui moment din dezvoltare și „unele pasaje din *Sonata III-a pentru vioară și pian* a aceluiași compozitor", sugerînd „un acompaniament lăutăresc de țambal".

Dar partea secundă a *Sonatei a III-a pentru pian* ne rezervă încă multe fațete expresive și, implicit, de scriitură. O nouă configurație melodică va cunoaște și ea prezentări de la simplitatea expunerii la o singură voce, ca un cîntec, la îmbogățiri treptat polifonice și armonice, dar care nu o vor îngreuna niciodată, lăsînd-o să domine în zone sonore înalte, îmbogățite în triluri și melisme ce evocă și cîntul păsărilor.

Totuși, reluările prelucrate ale acestor teme pot ajunge și la momente de tensiune, cu accente patetice chiar *(patetico* indică Enescu) crescînd pînă la puterea unui *appassionato* — cum îl numește compozitorul —, dar reușind mereu să se reîntoarcă spre liniște.

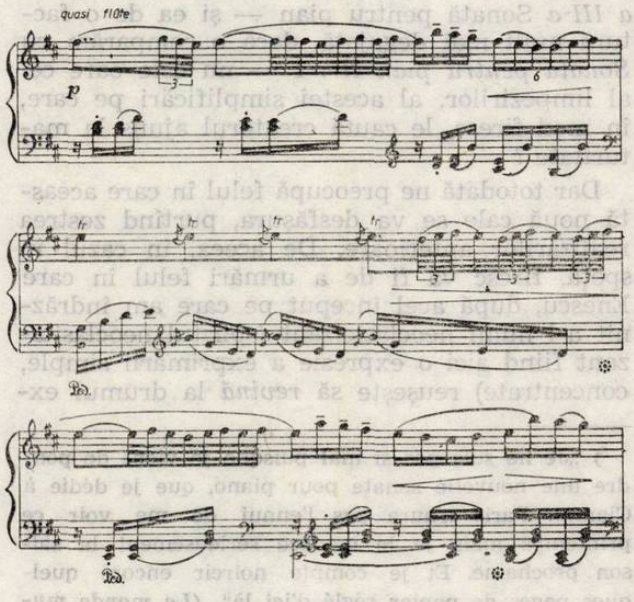
Cred că și discutarea epitetului de neoclasic, în legătură cu unele lucrări enesciene, și-ar afla în sfîrșit o clarificare — ducînd la mai multă circumspecție în folosirea sa — dacă am porni chiar de la materialul oferit de această sonată. Mă refeream, mai sus, la o temă secundă a acestui *Andantino.* Este o temă ce doar la început pare a răspunde unor legi de structurare motivică netă, dar și aceasta devine mai suplă prin ornamentații, sinuozități și fluctuații ritmice ce vor pecetlui expresia sa. Aceasta apare și mai elocventă în evoluția ulterioară a melodiei, prin desfășurarea sa din ce în ce mai liberă, răspunzînd parcă unui imbold improvizatoric spontan, repetînd și insistînd (variat, desigur) pe sunete acute cucerite *(la diez, si)* similar procesului ce generează momente ale doinei.

Or *tocmai aceasta este tema* pe care Enescu o alege spre a o prezenta, la începutul dezvoltării, în *cumulul polifonic al unui fugato !* Procedeul este vizibil cercetătorului de partitură; sentimentul transmis este însă cu totul altul.

Căci ceea ce *ar fi fost* o *incompatibilitate* între *temă* („doinindă ") și *procedeu* (fugato) în caz că autorul ar fi urmărit într-adevăr o factură și un rezultat estetic de tip neoclasic, ni se relevă de fapt ca o intenție de transcedere a neoclasicului în favoarea unei expresii mai cuprinzătoare, ce difuzează spre multiplu filonul liric inițial.

De altfel, să ne amintim că și *titlurile* obligînd la o anumită factură (și rămase în unele cazuri mai degrabă ca o sugestie expresivă, ca acel *„menuet lent"* din *Suita I pentru orchestră op. 9 din 1903)* au fost „subjugate" de către compozitor unui sens muzical ce le depășește.

Astfel, Enescu acordă *Pavanei* sale din *Suita pentru pian No. 2 op. 10* (1903) — dînd Cezarului ce-i al Cezarului — un început așezat, cu o formulă caracteristică, definitorie, dar *doar* un început. Căci imediat, după numai cîteva măsuri, compozitorul trece spre o melopee ; trilurile sale ar putea atesta o aluzie la vechea artă clavecinistică, dar ceea ce primează este suflul ei de cîntec ; de cîntec ce încearcă mai întîi să se înfiripe și își ia apoi avîntul, de cîntec care — de ce să ne sfiim să rostim din nou cuvîntul — *doinește.* De altfel, chiar pe partitura pianului, Enescu dă drept sugestie de interpretare: „ca un flaut" (quasi flûte).



Este de fapt un imperativ expresiv enescian, cu atît mai pregnant dacă ne gîndim că și în miezul *Suitei a II-a de orchestră* Enescu include o *Arie* — de fapt tot un cîntec, cu o desfășurare liberă, ca a unei melopei cvasi improvizate. (Chiar faptul că desemnările unor lucrări enesciene ca avînd trăsături neoclasice s-au

[8]) Ștefan Niculescu, *Sonata a III-a pentru pian* de *George Enescu,* în *Reflecții despre muzică,* Editura Muzicală, București, 1980, p. 27.

făcut într-o graniță cronologică extrem de laxă, ar impune și rediscutarea accepției uzuale a termenului ce se cere, în acest context, îmbogățit de ideea unui neopreclasicism și a unui neoclasicism *avant la lettre.)*

Derutei ce poate fi creată prin confundarea procedeului cu ținuta estetică (ilustrată de momentul de fugato al *Andantelui)* i se adaugă cea provocată prin *analizarea* cîte unui fragment, izolat de contextul din care a fost extras. Cazul cel mai frapant s-ar afla, credem, în partea a II-a, *Presto vivace* a *Sonatei I pentru pian* compusă în 1924, totodată anul creării *Sonatei pentru pian* de Stravinski, operă reprezentativă pentru ceea ce se va numi neoclasicism. Sîntem departe de orice intenție de a face o paralelă pornind de la coincidența cronologică (cu atît mai mult cu cît lucrări ce au aceeași dată a apariției au, mai mult sau mai puțin, *comună* și *perioada de gestație,* ceea ce anulează, în bună parte, posibilitatea unor interinfluențări.)

Referirea s-a făcut nu atît de mult la *dată* cît la *epocă,* la acea etapă a primului pătrar de veac cu deschidere stilistică și către neoclasicism, către acea „punere în ordine temporală" a unor celule întregi de tip bachian și care, la Stravinski, păstrau, îndeosebi prin ritm, armonie și relații (bi) tonale, pecetea spiritului său nervos, mordant. Privit astfel, *Presto-ul vivace* al *Sonatei I pentru pian* prezintă într-adevăr unele configurații ritmico-melodice corespunzătoare acestei estetici, dar reascultînd fragmentul în întregul context în care apare, sîntem, o dată în plus, surprinși de felul în care Enescu dejoacă orice încercare de a fi definit doar de un anume stil, doar de o anume caracteristică. Muzica sa păstrează, într-adevăr, pulsația continuă a unei Toccate, înglobează chiar și cîte o celulă ce ar putea fi bachiană (și — respectiv — stravinskiană), dar ea se nuanțează, se diversifică, cînd printr-o evoluție mai diatonică, mai directă, cînd dimpotrivă, mai sinuoasă, mai cromatică, neputînd fi asimilată nici unei alte muzici, prin expresia care, chiar cînd exprimă humorul, nu eludează totuși o problematică complexă.

Or, realitatea exemplificată mai sus, prin intermediul *Sonatei I pentru pian,* nu este străină nici de *Sonata a III-a pentru pian,* al cărui final — *Allegro con spirito* — prezintă o anumită asemănare, prin spiritul de „Toccată", cu partea a II-a, *Presto vivace* a *Sonatei I.* Ca și acolo, *procesele* — nuanțînd, tulburînd, transformînd acea pulsație, la început oarecum egală în expresie, mai neutră — denotă aceeași complexitate ce depășește ținuta ce se vrea doar nervoasă și obiectivă a unui anumit neoclasicism. [9])

În cazul acestui *Allegro con spirito,* procesul de îmbogățire este cu atît mai dens cu cît Enescu revine aici la acele tipuri de final recapitulativ, așa cum bunăoară fusese cel al *Cvartetului I* și va fi cel al *Cvartetului II.* Și nu este doar o „recapitulare" sau o reamintire tematică prin reluări ciclice, ci readucerea unui material anterior într-un context de confruntări și de încleștări din care se va reafirma tonifiant, maturizat și greu de concluzii.

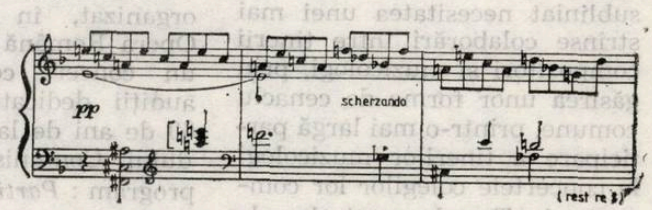
Or, dacă revenim cu gîndul la *Sonata a III-a pentru vioară și pian* și (lăsînd la o parte asimetria cronologică) o privim ca un punct de referință străjuit de cele două sonate de pian, concepția mișcărilor finale ale acestora devine și mai edificatoare în încercările noastre de a deslușI unele cicluri ale creației enesciene.

Prima Sonată are drept final *—caz de excepție* în creația enesciană *—partea lentă,* de parcă nu ar vrea să tragă bara dublă a concluziilor, rămînînd deschisă către *Sonata a III-a pentru pian și vioară.* În extrema cealaltă, *Sonata a III-a pentru pian* pune o pecete categorică printr-un final nu numai dinamic, dar, după cum spuneam, dens ca material și concluzii.

O coincidență a vrut să închei aceste rînduri în 3—4 mai, dată generînd acel sentiment „de aducere aminte" ce ține, de fapt, de eternitate.

Cu pioșenie închin gîndul meu recunoscător maestrului pentru frumusețea artei sale, pentru exemplul său ce iradiază asupra noastră cu sugestii veșnic noi. Am fost copleșiți — la început de frumusețea muzicii, dornici apoi de a o cuprinde și analitic (greșind atunci cînd deschiderea compasului nostru nu i se potrivea) — derutați uneori, alteori sensibili în special doar la aspectele ce ne preocupau pentru o clipă, nedreptățind esența operei enesciene și frustrîndu-ne astfel de generozitatea ei.

La centenarul enescian, ne îndreptăm însă către ea mai înțelepți, mai avizați, înțelegînd prin intermediul acestei muzici că și înțelepciunea este o dimensiune a artei.



[9]) Deoarece am făcut deja, vorbind despre *Cvartetul II,* o mică incursiune în „gospodărirea" celor 12 semitonuri, cred că și în cazul finalului *Sonatei III pentru pian,* o atare exemplificare poate fi edificatoare asupra modului în care dozarea complexului cromatic poate fi compatibilă, la Enescu, și cu gîndirea modală (prin alunecarea la subton și nuanța frigică) ca și cu bitonalismul.

Din activitatea Uniunii Compozitorilor

CENACLURI

Luni 18 mai, cenaclul secţiei simfonice a propus cîteva prime audiţii : *Dialogos*, concert pentru pian de Nicolae Brînduş ; *Simfonia a II-a „Moisei"* de Anton Şuteu ; *Cantata bucuriei* de Sorin Vulcu ; *Memento* — 6 lieduri pentru soprană, bandă şi percuţie de Adrian Iorgulescu. A prezentat compozitorul Octavian Nemescu. ● Miercuri 27 mai, Sala Dalles a găzduit cîteva manifestări artistice consacrate de Uniunea compozitorilor în colaborare cu Uniunea scriitorilor şi cea a artiştilor plastici aniversării a 60 de ani de la crearea Partidului Comunist Român. Din program : Expunerea compozitorului Doru Popovici cu titlul *Poezia şi muzica — expresii ale luptei poporului condus de Partid ;* coruri în interpretarea formaţiei „Gaudeamus" a Conservatorului „C. Porumbescu" : *Cîntînd plaiul Mioriţei* de Irina Odăgescu, balada *9 cerbi* de Vasile Iliuţ, *Mă luai, luai* de Tudor Jarda, *Cîntă-n inimi România* de Constantin Romaşcanu, *La marea sărbătoare* de Constantin Simionescu. ● Luni 8 iunie a fost analizată activitatea cenaclurilor tinerilor compozitori şi muzicologi. Dezbaterile, conduse de Wilhelm Berger, secretar al Uniunii compozitorilor, s-au desfăşurat pe baza referatelor prezentate de Ştefan Niculescu, Horia Şurianu, Viorel Cosma şi Michaela Roşu. În intervenţia lor, vorbitorii au subliniat necesitatea unei mai strînse colaborări între tinerii compozitori şi muzicologi, prin găsirea unor forme de cenaclu comune, printr-o mai largă participare a tinerilor muzicologi la concertele colegilor lor compozitori. Temele centrale ale gîndirii muzicale contemporane trebuie să constituie o preocupare permanentă a tinerilor muzicologi. Este necesară — s-a subliniat — includerea într-o pondere mai mare în cadrul festivalurilor din marile centre culturale din ţară, a lucrărilor tinerilor compozitori.

ACTIVITATEA ÎN FILIALE

Cluj-Napoca

Cenaclul din 11 mai a fost consacrat unei noi lucrări de Hans Peter Türk : *Preludiu* şi *Canon* pentru 12 instrumente. ● La 17 mai, sub forma unui concert lecţie, Liceul de Arte şi Şcoala generală de arte au prezentat primul volum — *Carte fără sfîrşit* — de Dan Voiculescu, destinat educaţiei muzicale a celor mai mici pianişti. Şi-au dat concursul cadre didactice şi elevi ai celor 2 şcoli. ● Colaborarea membrilor filialei la concertul omagial Bartók a fost semnată de compozitorii Dan Voiculescu şi Ede Terenyi care au prezentat cîte un ciclu de cîntece populare cu acompaniament de pian, după culegerile de folclor ale lui Béla Bartók. Concertul a fost prefaţat de Magda Kasler Barabas şi Paul Buzaş.

Timişoara

În ziua de 8 mai, filiala a organizat, în colaborare cu Opera Română şi Clubul CFR, un concert coral cu prime audiţii dedicate aniversării a 60 de ani de la făurirea Partidului Comunist Român. Din program : *Partid, îţi mulţumim fierbinte* de Ion Crişan, *Partidului să-nălţăm cîntări* de Sava Ilin, *Ţară de glorie* de Achim Benda etc.

NOI LUCRĂRI LA BIROURILE DE SECŢIE

Muzică simfonică şi de cameră

Wilhelm Berger — *Concert pentru orgă solo ;* Anatol Vieru — *Cvartetul nr. 4 ;* Tudor Ciortea — *3 piese pentru cor de copii, flaut, oboi şi percuţie ;* Adrian Raţiu — *4 miniaturi pentru bariton şi pian* şi *Trio pentru flaut, oboi şi clarinet;* Nicolae Brînduş — *Melopee* şi *Fuga* pentru fagot solo ; Carmen Petra — *Odă pentru contrabas solo* şi *Suită pentru violoncel solo ;* Vasile Spătărelu — *Meditaţie la Enescu ;* Remus Georgescu — *Sonata poem pentru violină solo ;* Şerban Nichifor — Oratoriul scenic *Domnişoara Christina ;* Peter Vermessy — *Simfonia a II-a ;* Horia Şurianu — *Refractio poesis I* pentru flaut şi două piane ; Mircea Hoinic — *Cvartet de coarde ;* Czako Adam — *Kamakura* '78, pentru clarinet în la, cello şi pian ; Nicolae Julea — *6 lieduri pentru sopran şi orchestră* şi *7 lieduri pentru voce şi pian ;* Teodor Caciora — *Variaţiuni pentru fagot şi orchestră* şi *4 miniaturi pentru pian.*

PRIME AUDIŢII

Muzică simfonică şi de cameră

Tiberiu Olah — *Armonii IV,* Concert pentru orchestră
Ştefan Niculescu *Sincronie II*
Wilhelm Berger — *Simfonia* a XIII-a „Simfonia Solemnis"
Peter Vermessy — *Simfonia a II-a Selum ex clara fonta*
Teodor Drăgulescu — *Suflet de ţară,* cantată
Ulpiu Vlad — *„Lumini"*, din ciclul *Mozaic.* Lucrare pentru orchestră de coarde

Felicia Donceanu — *Cîntec de fată frumoasă*, lieduri pentru mezzosoprană, corn englez și marimbafon

Remus Georgescu — *Sonata pentru violină solo*

Mircea Hoinic — *Cvartet de coarde*

Horia Șurianu — *Refractio poesis I*, pentru violă și bandă de magnetofon

Noutăți „ELECTRECORD"

Dintre edițiile discografice cel mai recent realizate de Casa Electrecord consemnăm în domeniul muzicii de cameră și simfonice : *Tezaur muzical englez — de la Henry VIII la Henry Purcell*, o fermecătoare incursiune în universul madrigalului englez de epocă, reprezentat de compozitori ca Thomas Morley, John Bennet, Philip Rosseter, John Dowland, regele muzician Henry VIII sau ilustrul Henry Purcell, în compania interpretativă a grupului vocal „Polyphonic Consort — București", Gerda Radler-Anca, Vladimir Deveselui, Valentin Teodorian, Pompei Hărășteanu, acompaniați de un grup instrumental.

Itinerar dacic este titlul unui ciclu de lieduri de Mansi Barberis pe versuri de Dominic Stanca, imprimate pe disc în versiunea interpretativă a tenorului George Lambrache, acompaniat la pian de Viorica Cojocaru-Lambrache.

Un disc consacrat înregistrărilor realizate de ansamblul *Hyperion*, condus de Iancu Dumitrescu, care numără în componența sa nume consacrate ca de exemplu clarinetisul Aurelian Octav Popa, conține lucrări dintre cele mai semnificative ale creatorilor noștri contemporani : *Movemur et sumus II + V* (compus în 1978) de Iancu Dumitrescu, *Combinații în cercuri* — varianta IV (compus în 1980) de Octavian Nemescu, *Sincronie* (compus în 1979) de Ștefan Niculescu și *Rota* (compus în 1976) de Corneliu Cezar.

Repertoriul simfonic clasic este reprezentat de discul care cuprinde simfoniile în do major și în re major de Johann Michael Haydn, fratele mai mic al *părintelui simfoniei*, Joseph Haydn și care și-a început ucenicia muzicală la Oradea unde a locuit, a compus și a condus un ansamblu între 1757 și 1763. De aceea interpretările aparțin în mod legitim Orchestrei Filarmonice din Oradea, care și-a cîștigat un binemeritat renume în ultimii ani, cu acest repertoriu, în țară și peste hotare. Conducerea muzicală aparține dirijorului Erwin Acel.

Gabriel Tomescu

Festivalul Tinere talente — Rîmnicu Vîlcea 1981

Este cît se poate de firesc ca un festival al tinerelor talente, un festival al tinerilor muzicieni interpreți să poată lumina sensuri mai largi, mai cuprinzătoare, decît cele pe care le presupune o evoluție individuală, aparte, fie aceasta și de excepție ; iar aceasta pentru că un festival cum este cel găzduit la Rîmnicu Vîlcea de către Comitetul județean de cultură și educație socialistă, de către Societatea locală „Prietenii muzicii și teatrului", — festival organizat de Colegiul criticilor muzicali de pe lîngă Asociația oamenilor de artă din instituțiile teatrale și muzicale — surprinde an de an potențele artistice ale unor generații apropiate de interpreți, sensul evoluției profesionale artistice, nivelul învățămîntului muzical liceal și universitar și — de ce să nu o spunem ? — o asemenea manifestare reprezentativă poate deslușì anume perspective ale artei noastre interpretative în perioadele următoare. Privite astfel manifestările de la Rîmnicu Vîlcea își demonstrează — cu fiecare ediție — eficiența și utilitatea în contextul vieții noastre cultural-artistice, iar aceasta atît în ceea ce privește ținuta evoluțiilor de nivel mediu — prezențe ce vor asigura mîine consistența vieții noastre muzicale, cît și în ceea ce privește natura aportului special al talentelor de excepție.

În această primăvară, cea de-a treia ediție a festivalului tinerilor interpreți de la Rîmnicu Vîlcea s-a desfășurat sub semnul artei marelui George Enescu ; este, în consecință, cît se poate de firesc ca efortul tinerilor interpreți în promovarea artei maestrului, să se manifeste, mai ales acum — în anul sărbătoririi centenarului nașterii — cu sporită pregnanță. Și considerăm a fi cu totul simptomatic — pentru nivelul unei timpurii maturizări a gîndirii muzicale interpretative, pentru consistența și rigoarea profesională a acesteia — faptul, realmente entuziasmant, potrivit căruia două dintre marile creații camerale ale maestrului, *Sonata a III-a pentru pian* și *Trio-ul pentru vioară, violoncel și pian*, au cunoscut realizări de excepție, capabile de a fi apreciate în afara obișnuitelor înțelegeri avansate vîrstelor tinere ; mă refer la trăirea ardentă de un nobil filtraj intelectual pe care o dezvoltă pianistul Viniciu Moroianu, de la Liceul de artă „G. Enescu" din Capitală și, pe de altă parte, la natura rafinată a construcției planurilor sonore în cazul trio-ului conservatorului bucureștean compus din Violeta Cîrstea, Ștefan Neagoe și Gönül Aptula. Alături de aceștia trebuie apreciat simțul proporțiilor sonore ample în cazul pianistelor Corina Ilieș și Ruxandra Donose, interprete ale *Variațiunilor pentru două piane, op. 5*, maleabilitatea emoționantă a tonului violonistic la Adriana Winkler, interpretă a *Sonatei în fa minor*, justa intuiție a raportului

dintre verb și muzică în cazul mezzosopranei Ana Maria Funar, interpretă a liedului *Suspin, op. 4.*

Este îmbucurător de constatat că prezențele pianistice ale celor patru concerte ale festivalului, prezențe extinse pe parcursul cîtorva generații, de la nivelul gimnazial la cel universitar, continuă și confirmă impresionantele realizări de pînă acum ale școlii pianistice românești ; ne vom aminti că numai în edițiile anterioare ale festivalului au evoluat la Rîmnicu Vîlcea interpreți de talia Danei Borșan, a lui Andrei Deleanu și Andrei Tănăsescu, nume de circulație artistică reprezentativă în viața noastră de concert. Am remarcat și de această dată evoluții de special interes datorate Anei Maria Avram — posesoare a unei extinse și sugestive palete timbrale, Ciprianei Gavrișiu — demonstrînd o sensibilă înțelegere a specificului declamației chopiniene, Corinei Popa — ferm orientată în portretizarea caracterelor muzicii bartokiene, lui Dragoș Mihăilescu — dezvoltînd o expresivitate austeră, lui Constantin Sandu — o sensibilitate stenică, lucid orientată, lui Dolores Chelaru — prezență interpretativă robustă, bine organizată.

În mod indiscutabil, cea de-a doua mare revelație a seriei de concerte de la Rîmnicu Vîlcea a fost aceea a violoncelistului Szekely Attila de la Conservatorul bucureștean, o alură concertistică solistică deja formată, condiționată de un temeinic echilibru interior pe care se grefează acea sensibilitate animatoare a actului artistic autentic ; remarcabilă prin grija acordată ținutei stilistice, a apărut și evoluția colegei sale Mihaela Zare, ca și aceea a contrabasistului Kostyak Bodond, marcată de un surprinzător și rafinat colorit timbral. În egală măsură, prezențele violoncelistice au demonstrat și acestea temeinicia pedagogiei acestui instrument, la noi, mă refer : la consistența, la structura perfect logică a demersului interpretativ, la Marius Nichiteanu, absolvent al conservatorului bucureștean, la tonusul pregnant al susținerii muzicale la Amelia Mihalcea, la tensiunea fluentă a rostirii violonistice în cazul Luminiței Petre, la simțul rafinat al pitorescului sonor la Emil Stegar, la frumusețea sensibilă a tonului Roxanei Dură, cu toții de la Liceul de artă „G. Enescu". Alte cîteva apariții de real interes le-am datorat sopranei Maria Diaconu-Popa — o abordare muzical poetică a liedului, realizată la cotele unei intense trăiri emoționale, trio-ului Olga Bolocan, Gabriel Croitoru, Ovidiu Marinescu — cultivînd sonorități atent echilibrate stilistic, foarte tinerei pianiste Simona Scăunaș. Adăugăm la aceasta evoluția corect împlinită a interpreților suflători, flautista Corina Niculescu și cornistul Mihai Bejan, ca și realizările meritorii, perfectabile, ale pianiștilor Andreiana Roșca, Ileana Horculescu și Viorel Țepeș, a violonistei Liliana Macovei, a flautistului Ioan Greluș.

Nu pot fi încheiate aceste succinte mențiuni fără a sublinia meritul special al dascălilor acestor tinere talente, ei înșiși muzicieni, interpreți și pedagogi, provenind din instituții de învățămînt artistic de recunoscut prestigiu din București, Cluj, Craiova ; adăugăm la aceasta și dezideratul ca viitoarele ediții să devină mai reprezentative și în ceea ce privește selecția teritorială a participanților. În orice caz, munca organizatorilor, efortul de concepție datorat întregului Colegiu al Criticilor Muzicali de pe lîngă A.T.M. criticilor muzicali Alfred Hoffman, Dan Scurtulescu, Elena Zottovieanu, muzicianului pedagog Marta Paladi, întreaga această mobilizare a forțelor artistice interpretative și organizatorice atît cele locale cît și cele centrale, — sprijinul și inițiativa C.C.E.S. rămîn inestimabile — a rodit pilduitor și de această dată la Rîmnicu Vîlcea într-o firească și demnă etalare a valorilor noastre muzicale interpretative tinere, în anul sărbătorii centenarului nașterii lui George Enescu.

Dumitru AVAKIAN

Gala tinerilor talente

Cea de a treia ediție a Galei tinerilor dirijori, desfășurată sub egida Consiliului culturii și educației socialiste, a Comitetului județean de cultură și educație socialiste, a Comitetului județean de cultură și educație socialistă Prahova și a Asociației oamenilor de artă din instituțiile teatrale și muzicale, organizată de colegiul criticilor muzicali din A.T.M., a avut loc anul acesta la Bușteni, cu concursul orchestrei simfonice din Ploiești. Manifestarea a căpătat o stabilitate, o pondere în viața muzicală și constituie deja un început de tradiție prețios. Eficiența Galei se vădește în posibilitatea ei de lansare a unor viitori dirijori, exemplele lui Radu Chișu și Radu Ciorei fiind elocvente în acest sens ; pe de altă parte ea oferă prilejul cel mai potrivit pentru tinerii muzicieni cu aptitudini dirijorale de a-și încerca forțele în compania unei orchesre profesioniste, cum s-a întîmplat anul acesta cu compozitorul Mihai Damian din Brăila și Mihaela Roșca din București, absolventă a secției de muzicologie și dirijat a Conservatorului „Ciprian Porumbescu".

Programele celor trei seri structurate pe ideea delimitării creațiilor clasice, romantice și celor aparținînd școlilor naționale, au putut să pară uneori prea lungi, dar acesta a fost de fapt rezultatul lăudabilei dorințe a organizatorilor ca fiecare dirijor să prezinte mai multe piese, în seri diferite, și astfel să permită publicului și criticii să-și formeze o cît mai precisă impresie despre virtuțile lor dirijorale.

Un alt punct esențial cîștigat de Gala tinerilor dirijori este inițiativa de a invita, mai multe ediții la rînd, cîțiva tineri a căror evoluție poate fi observată de la an la an, devenind în acest caz relevantă ; așa s-a întîmplat cu Marin Soare, Emil Aluaș, Alexandru Iosub, Theodor Romașcanu, Viorel Ardeleanu. Trebuie să atragem atenția însă unor tineri prezenți în Gală, și care au în general mai puțină experiență dirijorală, asupra lipsei tehnicii de bază a gestului. Pregătirea profesională a unui dirijor include, cum bine se știe de altfel și totuși se neglijează adesea, și acest aspect extrem de important, nu numai pentru cei ce privesc ci în primul rînd pentru orchestră și implicit pentru finalitatea actului interpretativ. „A

avea mînă, este o expresie oarecum argotică dar ea devine limpede cînd vom spune că vizează în subtext claritatea, precizia, supleţea şi eleganţa gestului, în fond unul din semnele talentului dirijoral.

Nu vom face aici o analiză detaliată a fiecărei interpretări în parte — şi lărgirea exagerată a spaţiului cronicii ar fi un motiv suficient, vom alege doar momentele pe care le credem semnificative, în dorinţa de a face cunoscute cîteva nume susceptibile de a intra în atenţia organizatorilor vieţii de concert. Ordinea prezentării lor este ordinea în care au apărut pe scenă, ea nu semnifică în nici un caz un posibil clasament, neavenit cînd e vorba de manifestări artistice unde gustul subectiv al cronicarului joacă un rol determinant.

În prima seară, Theodor Romaşcanu ne-a prezentat o versiune fluentă a uverturii *Egmont* de Beethoven ; tînărul dirijor evidenţiază în maniera de a conduce orchestra o corectă ierarhizare a vocilor şi realizează cu aplomb şi siguranţă momentele dificile ale schimburilor tempoului. O versiune ordonată, de tip clasic, ce relevă progresul cert al lui Theodor Romaşcanu, activitatea sa continuă la Orchestra Simfonică din Botoşani dovedindu-se salutară.

În finalul *Simfoniei a V-a* de Beethoven, Viorel Ardeleanu din Braşov foloseşte o gestică mare, tensională (ne-a adus aminte întrucîtva de Ovidiu Bălan), antrenantă pentru orchestră ; subliniază ideile cu claritate, dîndu-le relieful cuvenit.

Marin Soare, cunoscutul instrumentist al orchestrei Radioteleviziunii, conducătorul ansamblului cameral *Omnia*, a fost printre cei cu o copioasă reprezentare în Gală (ca şi Nicolae Racu sau Mihai Damian). Experienţa sa muzicală şi dirijorală s-a vădit chiar din introducere la *Concertul in Re major pentru violoncel şi orchestră* de Haydn (avînd ca solist un tînăr şi talentat violoncelist — Victor Popescu) ; stăpîn pe sine şi pe orchestră, ştie să creeze atmosferă numai în cîteva măsuri. Din *Simfonia a VIII-a* de Beethoven a dirijat doar partea I-a, dîndu-i însă relief şi păstrînd un puls viu de-a lungul întregii părţi. În fine, execuţia uverturii la opera *Oberon* de Weber a fost elocventă prin conservarea, atît de dificil de realizat, a strălucirii spectaculoase şi totodată a delicateţei melodice, a ritmului alert şi a supleţei discursului, atribute ce au făcut celebră această inspirată pagină romantică.

Într-o piesă complexă ca uvertura-fantezie *Romeo şi Julieta* de Ceaikovski, Emil Aluaş, instrumentist în orchestra Operei din Cluj-Napoca, s-a remarcat prin gestul său plastic, conducînd într-o mişcare voit mai lentă pe alocuri dar susţinută emoţional şi cu atît mai sugestivă. Emil Aluaş a dirijat în ultima vreme mai multe orchestre simfonice din ţară şi a alcătuit o orchestră de cameră cu care susţine numeroase concerte.

Trecerea în revistă a momentelor semnificative ale Galei trebuie să cuprindă neapărat şi evoluţia tînărului Alexandru Iosub, cu partea I din *Simfonia a II-a* de Brahms. Dirijor temperamental, Alexandru Iosub urmăreşte însă echilibrul expresiei sesizînd cu fineţe sinteza muzicii brahmsiene. Violonist în orchestra simfonică din Bacău, Alexandru Iosub se dovedeşte, ca dirijor, un interpret preocupat de analiza minuţioasă a textului, concepînd soluţii ingenioase, fără a pierde din vedere linia mare a piesei.

Dorin Frandeş din Cluj-Napoca, elev al lui Emil Simon, are o mai bogată experienţă dirijorală, pe care a putut s-o evidenţieze cu prisosinţă în uvertura la opera *Maeştrii cîntăreţi din Nürenberg* de Wagner, lucrare cu o generoasă desfăşurare a liniilor melodice. Versiunea pe care o consemnăm aici a mizat tocmai pe continuitatea susţinută a amplitudinii tematice şi suflului emoţional.

Mihai Vîlcu, recent absolvent al conservatorului din Iaşi, la clasa lui Ion Baciu, a dirijat primele cinci părţi din *Tablouri dintr-o expoziţie* de Mussorgski-Ravel, cu dezinvoltură şi precizie. Gestul său este atent exersat şi sugestiv, constatare mai puţin obişnuită pentru un dirijor cu atît de puţină experienţă. Mihai Vîlcu urmăreşte cu luciditate discursul şi dovedeşte un control sigur al interpretării. Pe scurt, are toate şansele de a se face cunoscut dacă continuă la acelaşi nivel.

Vasile Corjos, interpretul celorlalte *Tablouri*, vine la această Gală de pe poziţia unui dirijor experimentat, cu o activitate bogată. Ferm, dar expresiv în gestică, Vasile Corjos conturează cu exactitate şi simţ al gradaţiei desenul melodic, realizînd tocmai acea miraculoasă putere de sugestie a piesei.

Am putea afirma că oricare dintre tinerii dirijori pe care i-am prezentat pe scurt în cronica celei de a treia Gale, este capabil să stea pe podiumul unei orchestre profesioniste. Pe de altă parte ar putea să pară curios faptul că vorbim atît de laudativ despre tineri puţin cunoscuţi, al căror viitor ca dirijori este desigur incert. Credem însă că cei pe care i-am remarcat în rîndurile de mai sus merită toată atenţia noastră, mai ales pentru perspectiva dezvoltării calităţilor amintite şi nu numai pentru realizările de moment la care s-au văzut, fără îndoială, şi destule defecte.

La a treia sa ediţie Gala tinerilor dirijori capătă un contur clar şi atrăgător ; cum spuneam la început, observarea evoluţiei unor tineri dirijori pe parcursul unor etape mai mari de timp, transformarea treptată a acestui festival într-o tribună de lansare a unor viitori dirijori în viaţa muzicală, atractivitatea concertelor în sine, îi asigură un succes din ce în ce mai mare de la un an la altul. Nu trebuie să uităm, în încheiere, aportul orchestrei simfonice din Ploieşti, foarte bine pregătită şi capabilă de performanţe muzicale notabile, cu toată oboseala unui program de concerte extrem de încărcat în stagiunea proprie şi în Gala însăşi. Credem că ideea ca orchestra simfonică ploieşteană să devină gazda permanentă a Galei tinerilor dirijori este cum nu se poate mai potrivită.

DAN SCURTULESCU
Tîrgu-Mureş

Wilhelm Berger, dirijor

Concertele din 10 şi 11 mai 1981, cu lucrări din autori demult deveniţi „clasici" — Enescu, Mozart, Brahms — au constituit debutul dirijoral — un debut

tîrgmureşean, evident — al lui Wilhelm Georg Berger, compozitor şi muzicolog de notorietate internaţională. Nu dorim să creionăm un portret al eminentului autor al atîtor simfonii sau cvartete de coarde, al profundei exegeze a genurilor simfonic şi cameral din muzica universală şi românească, într-un impresionant efort de asimilare, dar şi de sinteză a unui material atît de vast şi divers, însă, dacă am recurs totuşi la această succintă „rememorare" a două dintre domeniile creaţiei ce păreau să-l fi acaparat pentru totdeauna, am făcut-o pentru a ne exprima şi — dacă este posibil ! — a ne explica surpriza de a-l vedea într-o a treia ipostază, aceea de şef de orchestră.

Însă nedumerirea n-a ţinut mult, ea făcînd foarte curînd loc convingerii că dirijorul poate fi pentru Wilhelm Berger nu numai o nouă modalitate de manifestare a multilateralei şi puternicei sale personalităţi artistice, ci chiar o vocaţie, care, dacă va fi cultivată consecvent, ar putea produce plăcute surprize în ceea ce priveşte restituirea autentică a multor pagini.

Programarea *Suitei nr. 1, în Do major, pentru orchestră, op. 9* de George Enescu poate fi şi o opţiune a dirijorului, dar cu siguranţă că ea ocupă şi un spaţiu bine stabilit în intenţiile Filarmonicii de a cînta cît mai multe dintre lucrările celui cu care a început muzica noastră modernă, acum, la un secol de la naşterea sa. Reţinem, în acest sens, ataşamentul şi respectul dirijorului faţă de partitură. Astfel, poate pentru prima dată, această suită a răsunat integral la Tîrgu-Mureş, Wilhelm Berger fiind intransigent, nefăcînd concesii unei „tradiţii" care sacrifica însăşi esenţa, echilibrul şi unitatea prin omiterea unor secţiuni. Vedem în aceasta un mod serios de a considera şi a pune chestiunea creaţiei autohtone, pe care mulţi şefi de orchestră o expediază cu sentimentul că, orcum, şi aşa au făcut prea mult pentru ea. De obicei, *Preludiul*, tulburătorul *Preludiu la unison* este favorizat de interpreţi. În cazul nostru, el s-a bucurat de toată solicitudinea dirijorului şi a corzilor — compartiment de o remarcabilă calitate în orchestra tîrgmureşeană — dar nici celelalte secţiuni n-au fost neglijate. Dimpotrivă, minuţiozitatea, chiar scrupulozitatea dirijorului, au fost de natură să descătuşeze energii nebănuite ale suflătorilor, încît interpretarea acestei capodopere de tinereţe, cînd autorul ei abia împlinise 22 de ani, se înscrie ca o minunată pildă de profesionalism în analele concertelor simfonice din oraşul nostru.

Pentru Brahms, şi îndeosebi pentru componentele epice ale simfonismului său, era firesc să existe afinităţi, chiar o predilecţie a dirijorului Wilhelm Berger, cu atît mai mult cu cît epicul reprezintă o modalitate preferată a însăşi creaţiei sale simfonice. De aceea, alegerea tocmai a *Simfoniei a doua, în Re major, op. 73*, apare motivată, iar conducerea fluxului sonor, bogat în cantabilitate, dar şi destul de stufos ni l-a dezvăluit ca pe un spirit care ştie să discearnă, să selecteze, dar şi să nu piardă din vedere nici un amănunt semnificativ.

Aici se cuvine a sublinia şi maturitatea şi maleabilitatea orchestrei tîrgmureşene, care cuprinde la această oră multe individualităţi de certă valoare, dar care dispune şi de o apreciabilă disciplină de ansamblu, realizînd întocmai subtilele intenţii ale dirijorului.

Concertul în Do major K.V. 467 de Mozart, lucrare mai puţin abordată de majoritatea pianiştilor, care a întregit acest program atît de armonios conceput, a fost redat într-un stil mozartian autentic de către Ivan Klanski din R. S. Cehoslovacă, pe care-l auzim pentru prima dată şi care ne-a făcut impresia — după suplimentele generos acordate — că se simte „acasă" în muzica romantică.

Încă o menţiune, care nu mi se pare fără importanţă în ceea ce priveşte statutul dirijoral al lui Wilhelm Berger: rareori am întîlnit atîta seriozitate în tratarea a ceea ce atît de impropriu se spune adesea „acompaniamentul" solistului. Expoziţia orchestrei a fost impresionantă prin relieful temelor şi, de altfel, întregul concert a fost o osmoză între solist şi orchestră, admirabil coordonaţi de dirijor.

Nedumeririi şi întrebării pe care ne-am pus-o la început i-am putea răspunde că vedem în Wilhelm Berger un muzician de excepţie care şi-ar putea valorifica şi pe acest tărîm — al interpretării, al mînuirii baghetei — marea sa capacitate de înţelegere superioară a muzicii, a spiritului acesteia.

BUJOR DÂNŞOREAN

Concert omagial la R.T.V.

La concertul omagial dedicat aniversării a 60 de ani de la crearea Partidului Comunist Român, concert dirijat de Paul Popescu, am audiat trei piese ; două prime audiţii, semnate de Sorin Vulcu şi Sergiu Sarchizov şi ultima creaţie simfonică a lui Pascal Bentoiu, *Simfonia a V-a.*

Sorin Vulcu, creator aparţinînd unei generaţii extrem de interesante, dezvăluie în *Cantata bucuriei*, pentru solist, recitator, cor, orchestră şi percuţie, o dimensiune nouă a personalităţii sale componistice. Spirit ludic, imprevizibil, căutător de rezonanţe noi, în ultima sa piesă vocal-simfonică, autorul ne apare într-un moment de jubilaţie calmă, interiorizată, în care versurile poetului Cezar Baltag se ţes cu organică simplitate. Din păcate, alături de reuşita sopranei Stela Hauler şi a recitatorului Răzvan Ştefănescu, trebuie să remarcăm o nu tocmai inspirată orchestră, fără suficientă tensiune (mai ales în compartimentul corzilor), nereuşind să ducă piesa la punctul de incandescenţă din final.

În faţa unui obiect artistic pe deplin realizat, întrebarea dacă el aparţine unui prezent imediat sau unui trecut mai mult sau mai puţin apropiat îşi pierde, după părerea noastră, sensul.

Concertul pentru vioară şi orchestră de Sergiu Sarchizov nu este un concert modern în sensul în care, într-un timp al plasticii abstracte, dealurile lui Horia Bernea sînt totuşi moderne, nici în sensul în

care moda „retro", în contrast cu coloritul vremii, poate apărea ca modernă. Mult mai simplu, muzica lui Sergiu Sarchizov se așează în contemporaneitate prin absoluta sa autenticitate. O muzică generoasă, un limbaj unitar în care ecourile brahmsiene sau mahleriene nu înseamnă o anumită școală, sau un anumit gust, ci puncte de incidență a temperamentelor. Admirabilă tălmăcirea talentatului violonist Petre Csaba.

Simfonia a V-a, cu orgă, de Pascal Bentoiu pornește de la premise estetice diferite. O muzică „metaforică", am putea spune, în voia căreia, în ciuda lentorii mișcării, nu trebuie să te lași ci trebuie să te păstrezi lucid pentru a-i descifra mesajul.

De la „simplitatea" incantatorie a începutului, la luxurianța unor spații cromatice și mai apoi la solara explozie a orgii, simfonia capătă dimensiuni monumentale. Trecerea prin diferite faze ale gîndirii muzicale reprezintă, în simfonia lui Pascal Bentoiu, gestul unic, irepetabil și, prin aceasta, cu atît mai fascinant, în care se poate întrupa o idee.

Se impune, în final, să amintim contribuția dirijorului Paul Popescu, sobru, autoritar și pe aceea a corului Radioteleviziunii, la realizarea acestei seri omagiale de ținută.

VALENTIN PETCULESCU

Mihai Molbovan la R.T.V.

Nume de rezonanță în muzica românească, Mihai Moldovan apare drept creatorul care refuză concesiile de orice fel. Direct, deschis, puternic și novator, stilul lui Mihai Moldovan a reclamat întotdeauna un crez artistic adevărat, un spirit de mare forță creatoare ce posedă acea detașare firească, proprie unui artist în sensul cel mai nobil al cuvintului. Toate aceste convingeri despre omul și creația lui Mihai Moldovan au revenit nealterate, ba chiar sugerînd altele noi, la audiția *Texturi*-lor pentru orchestră, lucrare prezentată de Orchestra simfonică a Radioteleviziunii sub bagheta dirijorului Liviu Ionescu. Deși au trecut 14 ani de la compunerea ei, lucrarea stîrnește la orice reaudiție un interes profund grație calităților încă latente, așteptînd noi și noi execuții pentru a putea fi puse în valoare. Asemenea operelor muzicale complexe ce au dominat și domină secole, compoziția *Texturi* de Mihai Moldovan ascunde în miezul ei o bogăție spirituală nebănuită. „Vitralii", „scoarțe", „vibrații", „spații mioritice", „cîntece străbune", etc., sînt doar cîteva „imagini" care își dau întîlnire în lucrare, „imagini", sau mai adevărat spus „trăiri", ce constituie și titlurile unor lucrări de răsunet ale compozitorului. Ele trădează un suflet care a primit „botezul focului" în inima folclorului și care a rămas și va rămîne *acolo*, unde își găsește împlinirea spirituală. *Texturi* desemnează reprezentarea sonoră în viziunea autorului a țesăturilor noastre naționale, a frumoaselor covoare, a scoarțelor seculare. dar și a pămîntului străvechi măcinat de gîndurile, grijile, speranțele sau bucuriile acestui neam.

De aceea găsim în *Texturi* un mod simplu (de patru sunete) care provine din filonul folcloric al fluierelor rudimentare, dar care sînt capabile de a intona melodii expresive, cu ritmuri complicate, cu culori fermecătoare. Este chiar ceea ce își propune să realizeze Mihai Moldovan în lucrare, reușind plenar, aducînd cu aceste cîteva sunete o gamă de trăiri ce cuprind atît limitele forței sonore cît și momentele sublimărilor.

Muzica din *Texturi* se impune de la primele sunete atacate cu forță de către timpan. Ea are darul de a captiva în fiecare moment prin invenția ritmică ce amintește de viguroasele jocuri populare, prin simplitatea, dar totodată expresivitatea melodico-armonică (melodică în sensul suprapunerilor de monodii în cadrul unor țesături — de unde și titlul lucrării, armonia fiind o rezultantă a dispunerii modului pe verticală, ce atestă valențe ale cîntecului străvechi din folclor, sau prin coloristica orchestrei care evidențiază o gîndire timbrală suplă și mobilă. Este interesant de remarcat în mai toate lucrările compozitorului concepția asupra timpului muzical. Există și în această compoziție opoziția dintre static și dinamic ce rezultă din relieful stîncos și abrupt al contrastelor, realizat în special pe plan orchestral și în registrație (modul este plasat în diferite zone grave, medii sau acute care determină în final un ambitus larg).

Bineînțeles ar fi multe de spus pe marginea lucrării și interpretării ei în concert, care a cuprins în profunzime cîteva din aspectele amintite, dezvăluindu-ne și largul unghi ce se deschide în exprimarea plurisemantică a compoziției. Mai puțin expresive ni s-au părut interpretările celorlalte două piese din program. Astfel, pianistul american Abba Bogin a prezentat *Concertul nr. 9, în Mi bemol major* de W. A. Mozart fără acea sclipire la care te îmbie stilul genialului compozitor, iar dirijorul Liviu Ionescu, deși a construit cu bune intenții *Simfonia a VIII-a în Fa major* de Beethoven, nu a găsit răspunsul orchestrei, în care se simțea o doză de pasivitate, dorind parcă să ne comunice că s-a mai realizat un concert în stagiune. Cu tristețe am constatat că în ultimul timp lipsește acea dăruire artistică venită dintr-un crez lăuntric cît și acel public entuziast (de tineri !) care făcea sală plină la Radioteleviziune !

HORIA ȘURIANU

Răzvan Cernat — Deszo Ranki

Este întotdeauna interesantă reîntîlnirea cu muzica lui Ștefan Niculescu ; și aceasta pentru că muzica sa reflectă limpede o anumită înțelegere a actului componistic, o situare pe poziții bine clarificate față de ceea ce, în muzică, se traduce, adesea fugitiv și superficial, prin inefabil. În cazul muzicii lui Ștefan Niculescu — mai precis, vorbind despre lucrarea

Ison II, programată la Filarmonică — iată că o ordonare strict numerică a materialului sonor, controlul îndeaproape al desfășurării unor cantilene aparținînd aceluiași registru expresiv, structurarea muzicii în secțiuni bine delimitate, creează indiscutabil o anumită culoare, un ethos al atemporalului (într-un fel, provocat printr-o notație relativ nestrictă, lăsînd loc unor infinitezimale „culisări" ale cantilenelor flauților, unele față de altele) sau al imponderabilului (este caracteristică tendința compozitorului de a acoperi întreg ambitusul orchestral, spațiile libere între instrumente primind mai mult dcît semnificația unor delimitări melodie-acompaniament). Ceea ce devine imediat limpede ar fi — la o reaudiție — observarea situării compozitorului într-un spațiu al certitudinii, al realizabilului, al realului care se justifică ; și aceasta datorită faptului că lucrarea păstrează permanent o cuprindere a cel puțin două elemente diferite și, de aceea, contrastante : de exemplu, opozițiile pedală-cantilenă ; în fragmentul exclusiv de percuție — alternanța periodică fortepiano (peste care se suprapun ritmurile tam-tamului, — concepute și întrebuințate ca personaje ritmice, în secțiunea în care intervin alămurile evoluția armonică reperabilă prin întîlnirile în unison, prin „indicatorii" cvasitonali cu care compozitorul jalonează, indiscutabil, o evoluție etc. Interesul față de această lucrare — lăsînd deoparte contribuțiile deosebit de importante ale autorului în ceea ce privește procedeele componistice (secțiuni în care materialul sonor se supune unor corespondențe topologice, deși posibilele intervertiri, fapt demonstrabil statistic, nu sînt susceptibile de a modifica ethosul fragmentului) — ar rezida așadar în ineditul și, totodată, deosebit de interesantele asocieri, în legăturile posibil de făcut în conștiința ascultătorului între termeni, iată, numai aparent diferiți : atemporal și contrastant, static pe suprafețe mari și evoluție punctată cu clare jaloane din aproape în aproape. Interpretarea, sub bagheta dirijorală a lui Răzvan Cernat, lasă toate acestea la vedere într-o respectare a partiturii, formulare incompletă pentru ceea ce este esențial de surprins : înțelegerea partiturii din unghiul de vedere al unui adevărat muzician și, mai departe, redarea ei în așa fel încît să lase în evidență tocmai ceea ce partitura propune specific — diversitatea.

Binecunoscutul pianist maghiar Deszö Ranki a oferit o interpretare a *Concertului pentru pian și orchestră nr. 15 în Si bemol Major, KV 450* de Mozart despre care s-ar putea afirma că se situează într-o perfectă înțelegere a specificului stilului mozartian. Interpretarea se „colorează" însă prin ceea ce constituie atributele specifice ale interpreților de renume mondial — și un astfel de interpret este Deszö Ranki, recomandat acum și de concertele oferite publicului bucureștean, pe lîngă numeroasele distincții și premii dobîndite, pe lîngă participări la manifestări muzicale de prestigiu colaborînd cu orchestre și dirijori de renume. Interpretarea lui Deszö Ranki are toate calitățile unui tînăr maestru al claviaturii : frazare impecabilă, acurateță tehnică ireproșabilă, tușeu expresiv, etc., etc. La acestea se adaugă însă o anumită spontaneitate a execuției care nu îmbracă haina capriciului solistic, a arbitrului instrumentistului deja copleșit de glorie ci se manifestă sub forma unei sincerități a trăirii, în chipul unei expresivități care nuanțează particular indiferent care pagină interpretată de pianist. De aceea, interpretarea este spontană însă plauzibilă, exactă însă atrăgătoare, ireproșabilă stilistic și, în același timp, subiectivă ; într-un cuvînt, este convingătoare. Acestei interpretări i s-a asociat un acompaniament expresiv însă discret dovedind ceea ce constituie o adevărată știință dirijorală — putința de a susține eficace și participativ totodată o partitură solistică, de această dată, scînteietoare.

Cu *Simfonia a IV-a în re minor op. 120* de Schumann s-a încheiat o seară memorabilă de muzică. Problemele inevitabil ridicate de orice interpretare a acestei culmi a creației simfonice schumanniene sînt cele ale unei mențineri necesare a situării stilistice într-un recognoscibil perimetru al esteticii romantice. Economia de mijloace specifică maturității creatoare schumanniene, echilibrul segmentelor constitutive, preponderența tonalităților minore asociată cu evitarea accentuării trăirilor exacerbate, patetice, a unei posibile configurări prin muzică a *patetismului sau însingurării sceptice*, respectarea evidentă a unor convenții arhitectonice situînd simfonia între lucrările a căror expresivitate rezidă nu în „abaterea" de la canon, de la proporție ci în exploatarea valențelor intrinseci ale materialului muzical în interiorul unui schelet formal tradițional — toate acestea se traduc invariabil în dificultăți dirijorale, dificultăți posibil de depășit numai prin găsirea și păstrarea unui *„juste milieu"* interpretativ ale cărui devieri s-ar observa lesne într-o versiune ori tributară în exces simfonismului beethovenian, ori înclinînd spre o atmosferă romantică, ignorînd, cu deformante consecințe, prezența tradiției clasice în opera unui compozitor romantic a cărui maturitate creatoare însă (fapt semnificativ) îl apropie de ponderația și echilibrul clasic. Aceste dificultăți, dirijorul Răzvan Cernat le cunoaște și le depășește. Iar faptul se petrece nu fără repercusiuni (s-au simțit pe alocuri unele „ruperi de ritm", unele abia sesizabile tendințe de desincronizare față de datele partiturii, de „inflexiuni stilistice" *străine simfoniei schumanniene*) stăpînite însă cu măiestrie, mai mult, cu maturitate de un tînăr dirijor, iată însă, atît de aproape de realitățile și totodată de performanțele interpretative ale unei maturități creatoare, dirijor aflat nu departe de un strălucit început de carieră (început reconfirmat de reușita interpretativă a concertelor de la Ateneu). Început care, așa cum se întrevede, va fi continuat în aceeași manieră profesională și competentă ; și aceasta pentru că datele indispensabile, singularizînd un autentic talent dirijoral, există.

Nicolaie Boboc — Ina Macarie

Nicolae Boboc continuă o lăudabilă intenție prin restituirea unora dintre paginile prea puțin cunoscute ale unui compozitor român prea puțin cîntat: Mihail Andriciu. În concertele de la Ateneu, *Serenada în Re Major op. 9* a prilejuit o reîntîlnire cu o muzică respirînd un particular parfum neoclasic, muzică a cărei evidentă amprentă — influența folclorului și a formelor simfonice — este imediat sesizabilă. În ce fel se distinge lucrarea eminentului simfonist? Ceea ce s-ar putea observa este faptul că, pe lîngă procedeele specifice ale unui gen descriptiv, într-o lucrare care subliniază elocvent aceste particularități (de exemplu, solo-ul pastoral de oboi de la începutul părții a treia — *Andante)* se desprinde o trăsătură caracteristică maestrului prelucrărilor simfonice. Iar această trăsătură — deși ar părea o parțială contrazicere a celor afirmate mai sus — rezidă poate în primul rînd în claritatea cu care revin temele principale, claritate refuzînd cu măiestrie ostentația unei forme „declarativ" alcătuite. În ultimă instanță, lucrarea respiră o senină naturalețe, în același timp dimensiunile relativ reduse ale părților fiind „haina potrivită" unei substanțe muzicale de un neoclasicism „limpede, luminos", substanță cu discreție structurată între limitele, aici foarte firești, ale unui gen mai puțin arhitectural.

În *Concertul pentru pian și orchestră în la minor op. 54* de Schumann, Ina Macarie repetă dovada afinităților — mai mult decît simple „incidențe" repertoriale — pentru muzica schumanniană, cu strălucire probate cu ocazia unui recital cu program Schumann în cea mai mare parte, susținut nu cu mult timp înainte. Aceeași sensibilitate a trăirii, același rafinament al unor dozaje pe întinderi restrînse și între limitele foarte „generoase" ale partiturii, aceeași strălucire a pasajelor virtuoze contrapunîndu-se „densității" cantilenelor, expresivității temelor sau deliberatei potențări a armoniilor, aceeași știință a construcției, știință atît de dependentă de arhitectura aparent prolixă a compozitorului romantic, aceeași ardere interioară care se transmite în sală cu generoasă intensitate. Se adaugă la acesta, specific colaborării cu orchestra, disponibilitățile interpretative pentru dialogul solo-tutti, cantilenă-acompaniament, dialog sau comentariu solistic la melodiile întonate de orchestră, dialog cerînd, la Schumann îndeosebi, o exactitate necesar a fi disimulată cu grijă și meșteșug. Lucru caracteristic primelor două părți ale concertului netrădîndu-se această subtilă disimulare a cărei lipsă deranjează mult în paginile romanticilor cu atît mai pretențioase cu cît exactitatea dialogurilor transpare în final mai firesc, mai spontan. Păcat că pianista nu are încă nu atît rezistență cît experiența susținerii pînă la capăt la aceeași ridicată temperatură un concert atît de dificil. De aceea, primele părți au cuprins minunate pagini de lirism discret cameral, de cochete dialoguri solist-orchestră sau de tumult romantic cantonat nu într-un teritoriu al dramaticului sau pateticului ci impregnat de un lirism distilat în tonuri contrastante; în ultima parte din păcate, colaborarea a „cedat", destrămîndu-se treptat. Cu timpul, credem, (pentru un artist instrumentist „timpul este experiență") vom avea cu siguranță prilejul să ascultăm versiuni „integrale".

În încheierea programului, *Simfonia a V-a în do minor op. 67* de Beethoven. Nicolae Boboc și orchestra Filarmonicii „George Enescu" au realizat ceea ce s-ar putea denumi o interpretare „senină" a nemuritoarelor pagini beethoveniene. Interpretarea s-a depărtat de frecvent întîlnitele versiuni patetice, tumultoase, corespondent muzical al unei înțelegeri a muzicii beethoveniene doar în dimensiunile exagerării dramaticului. Versiunea ascultată s-a așezat într-un fel într-o „regiune de mijloc" ocolindu-se cealaltă extremă, cea a unui Beethoven cameral, delicat, cu rafinamente și volute melodice mozartiene, oferindu-se în final o execuție în care accentul s-a deplasat pe distanțare și măsură „lăsînd muzica să vorbească de la sine", versiune interpretativă de bun gust și discrete potențînd contrastele dramatice ale partiturii prin jocul din aproape în aproape al contrastelor, prin sublinierea discretă însă precisă a nuanțelor.

Viorel CREȚU

Pagini camerale din muzica maeștrilor

Un concert cu „maeștri ai muzicii românești" nu este o ocazie atît de frecventă. Ce-i drept, cîtă vreme încă lucrările noi mai așteaptă uneori prin sertarele compozitorilor, raritatea retrospectivelor nu este chiar în mod grav reprobabilă, dar nici nu diminuează valoarea inițiativei Uniunii Compozitorilor și a Filarmonicii „George Enescu" la care ne referim acum. Cu atît mai mult cu cît, atunci cînd vorbim de maeștri, și le grupăm muzica, ne adresăm mai des unor straturi deja calcinate de vreme. Iată acum, alături de George Enescu, cu *Cvartetul nr. 2, în sol major*, doi maeștri încă în plină forță, exemple ale senectuții benefice, pilduitoare — Ludovic Feldman, cu *Trio de coarde*, și Tudor Ciortea, cu *Cvintetul cu pian*. Și iarăși un subiect de atracție și prilej de edificare istorico-stilistică: toate trei lucrările audiate au fost scrise în același deceniu, prin anii '50, cînd clasicul Enescu dădea de instanțele ultime ale unei implacabile deveniri, de o viață, iar mai tinerii Ludovic Feldman și Tudor Ciortea consolidau, armonizau demersuri stilistice anterioare, odihnindu-se înaintea unor mutații de registru spectaculoase, în anii ce aveau să vie.

Cea mai pretențioasă lucrare a serii a întîlnit și o interpretare pe care nu ezit s-o caracterizez drept antologică. *Cvartetului nr. 2* de George Enescu i-a replicat formația ieșeană „Voces" într-un mod de invidiat pentru orice partitură de cvartet a secolului nostru. Travaliul prealabil al formației se adresează totodată aparenței — sunet, frazare — dar și esenței, confundării cu spiritul enescian de ultimă

perioadă, atingere a simburelui de jar al specificității camerale, în gîndirea ce se repartizează cu aceeași tensiune și responsabilitate la toate patru monodiile conjugate, în simțul planului, al reliefului, al sensului muzical și meta-muzical. Cvartetul „Voces" reușește să limpezească complexa partitură enesciană, fără să-i ascundă complexitatea, din contra, instaurînd claritatea, să dezvăluie întreaga dimensiune a gîndirii compozitorului. Ceea ce am auzit în acea seară este o restituire istoriei noastre, un traveling expert către inima unei muzici încifrate în propria ei stratificată semnificație.

Trio-ul de coarde de Ludovic Feldman precede perioada expresionistă a compozitorului, pe care o anticipă vag și o maschează încă într-o acuzată melodică, chiar un purism melodic, l-aș numi, unde celulele grăitoare sînt urmărite atent, într-o elocventă conciziune. Paradoxal, reminiscențele de muzică de caracter, anunță viitoarea orientare de creație. Ne gîndim la undele de vals vetust ce adie ici colo, în partea secundă.

Și cvartetul „Serioso", împreună cu pianista Ivonne Dumitrescu Frankenfeld au oferit o interpretare potrivită cu valoarea opus-ului pe care l-au antamat. Muzica savuroasă a lui Tudor Ciortea, parcă moldovean rătăcit prin cine știe ce întîmplare pe meleagurile Bsașovului, aliază melodica narativă, căldura și gestul inedit cu tratarea impecabilă a ansamblului, în cel mai adevărat spirit al colaborării camerale, al schimbului activ de replici, desenînd întregul în mod captivant, unitar și surprinzător totodată.

Inițiativa de a resuscita partituri de vîrf ale perioadei în care au fost scrise se cere continuată, căci fără astfel de întreprinderi prezentul nu are relieful și decurgerea firească.

Costin CAZABAN

RECITALURI

Ion Ivan Roncea — harpă

Serialul de „șapte episoade istorice", inițiat de Ion Ivan Roncea în vederea prezentării diferitelor etape evolutive ale repertoriului harpei, a continuat — după un prim concert dedicat preclasicismului — cu programul al doilea, avînd ca temă clasicismul.

Cercetător neobosit al literaturii instrumentului său, nu tocmai bogată în lucrări solistice originale, Roncea a reușit să alcătuiască totuși o selecție de creații provenind din epoca clasicismului vienez — sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, apelînd, în afară de Mozart și Beethoven, la compozitori contemporani cu aceștia, la cehul Jan Ladislav Dussek, spaniolul Matteo Albeniz și francezul François-Adrien Boieldieu. Din nou, Ion Ivan Roncea a realizat o impresionantă demonstrație a extraordinarei virtuozități cu care stăpînește dificilul instrument cu șapte pedale, obținînd cele mai variate efecte sonore — glissandi, flageolete, arpegii, staccati, repetări rapide ale unui sunet — cu o ușurință dezarmantă. Dincolo de toate acestea, Roncea se vădește, cu fiecare nou concert, a fi un muzician complet, capabil să captiveze publicul prin admirabila sa disponibilitate de a pătrunde în miezul intim al unui repertoriu de o mare diversitate stilistică și de a-l transpune într-un joc al sonorităților de o irezistibilă frumusețe.

Am făcut astfel cunoștință, datorită lui Ion Ivan Roncea, cu scurtele piese care alcătuiesc laolaltă *Sonata în do minor* de Jan Ladislav Dussek, lăsîndu-ne cuceriți mai ales de farmecul spiritual al Rondo-ului final. A urmat apoi prima audiție a unei lucrări de Beethoven, *Variațiuni pe o temă elvețiană*, figurînd pe lista creațiilor beethoveniene fără număr de opus cu indicația originală „pentru pian sau harpă". Tema, un *Andante con moto* în Fa major, este prelucrată în variațiuni de un grad crescînd al dificultății, în ciuda mențiunii „faciles" prevăzută în titlu. Odată cu *Sonata în Mi bemol major* de Matteo Albeniz (transcrisă de marele harpist Nicanor Zabaleta) și cu *Concertul în Do major* de François-Adrien Boieldieu, autor a numeroase lucrări pentru harpă, am pătruns într-un univers sonor inedit, care — deși încadrîndu-se în caracteristicile stilistice ale clasicismului vienez — aducea totuși ceva din atmosfera originală a unor compozitori formați la școala de veche tradiție a muzicii spaniole și franceze.

Punctul de maxim interes al programului l-a reprezentat însă *Dublul concert pentru flaut, harpă și orchestră în Do major, KV 299* de Mozart, lucrare compusă în 1778, la 22 de ani, în timpul unei călătorii la Paris, răspunzînd astfel solicitării unui aristocrat francez, interpret amator la flaut, și a ficei sale, harpistă. Harpa este pusă aci în valoare mai cu seamă în *Andante* și în *Rondo-ul* final, dialogurile sale cu flautul și cu orchestra contribuind la crearea unei ambiante de mare prospețime și delicatețe, impregnată deopotrivă de spiritul muzicii vieneze și franceze. Ion Ivan Roncea s-a întrecut pe sine într-o partitură de mare dificultate, cu aspect pianistic, pe care a dominat-o cu autoritate, în timp ce Pall Dénes, la flaut, a avut intervenții de o remarcabilă suplețe a frazării, iar orchestra de cameră „Quodlibet musicum", dirijată de Aurelian Octav Popa, a asigurat și de această dată un acompaniament îmbinînd precizia cu o eleganță decorativă. Document, totodată plin de însuflețire în evocarea meritelor artistice ieșite din comun ale lui Ion Ivan Roncea, cuvîntul introductiv al lui Iosif Sava.

Ursula Philippi — orgă

Printre reprezentanții tinerei generații de organiști români, Ursula Philippi — absolventă din 1979 a Conservatorul bucureștean — ocupă un loc de frunte,

confirmat şi de laurii cîştigaţi la concursurile internaţionale „Anton Bruckner" de la Linz şi „Primăvara la Praga". Recitalul ei, susţinut la orga din sala Ateneului Român, a demonstrat încă o dată calităţile sale de excepţie, în condiţiile unui program bachian de o mare diversitate a genurilor, oglindind preocuparea constantă a lui Bach pentru creaţia organistică, abordată din primii ani ai activităţii sale componistice şi pînă pe patul morţii, cînd i-a dictat ginerelui său Altnikol un coral pentru orgă.

Prima piesă a recitalului, *Preludiu şi fugă în la minor, BWV 543,* ilustrează grija constantă a lui Bach pentru continua perfecţionare a creaţiilor sale, căci *Preludiul* există în două variante diferite, scrise în perioade distincte ale vieţii. După un început mai timid, în cursul căruia tema nu a apărut clar evidenţiată în raport cu ornamentaţiile, Ursula Philippi a introdus pedalierul — rămas la un moment dat singur, pregătind astfel un final majestuos. În *Fugă* — a cărei temă este adaptată tehnicii de pedalier, care întăreşte ţesătura polifonică — intensitatea a urmat cursul unei creşteri treptate, cu registre din ce în ce mai pregnante, deschizînd calea unei concluzii apoteotice.

Următoarea lucrare, *Partita în do minor, BWV 767,* face parte din culegerea *Partite diverse,* în care fiecare piesă cuprinde 7 pînă la 11 secţiuni. Individualizarea acestora a fost realizată de Ursula Philippi printr-o registraţie variată, caracterizată printr-un bun gust ireproşabil, fără efecte inoportune de „grandioso", cu un deosebit rafinament al sonorităţilor.

Toccata şi fuga în re, „dorică", BWV 538 i-a prilejuit Ursulei Philippi o adevărată demonstraţie de virtuozitate, jonglînd cu cele trei manuale şi cu pedalierul, în timp ce registraţia a fost concepută în principal cu timbre argintii, în contrast cu tema expusă la pedalier. *Fuga* a fost apoi construită cu o mare creştere şi descreştere a sonorităţilor în cuprinsul unei octave, ceea ce l-a şi determinat pe Albert Schweitzer s-o compare cu un arc de pod alcătuit din structuri masive.

Unul din punctele culminante ale recitalului a fost prilejuit de *Concertul în la minor, BWV 593,* al doilea din cele 6 concerte realizate de Bach la Weimar ca prelucrări libere după Vivaldi (nr. 2, 3 şi 5), Johan Ernst von Schasen-Weimar, elev al lui Bach (nr. 1 şi 4) şi un autor necunoscut (nr. 6). Concertul nr. 2, bazat pe *L'Estro Armonico de Vivaldi,* l-a atras pe Bach prin ritmul său scandat, nervos, prin opoziţiile neîncetate între *tutti* şi solişti, pe care le-a adaptat pentru orgă fără a transpune lucrarea inspiratoare notă cu notă, ci întărind scheletul armonic şi introducînd mici elemente contrapunctice, care sporesc farmecul concertului. Ursula Philippi a ştiut să sublinieze strălucirea acestei pagini la o orgă modernă, cu gama sa infinită de culori timbrale. Interpretarea sa a fost colorată, cu o registraţie briliantă şi un dozaj robust de mixturi.

Au urmat *Două corale — în Sol major BWV 678* şi *în re minor BWV 688* — primul cu o melodie introdusă sub formă de canon şi înconjurată de o triosonată, al doilea cu „cantus firmus" la pedalier, peste care se suprapune la manuale o invenţiune la două voci, într-un tempo foarte mişcat, rezolvat de Ursula Philippi fără dificultăţi.

Calităţile deosebite ale organistei au fost solicitate la maximum în ultima lucrare a recitalului, monumentala *Fantezie în sol minor BWV 542,* de fapt o toccată în stil improvizatoric, cu scurte inserţii polifonice. În *Fuga* care urmează, pe tema unui vechi cîntec popular neeralandez, Ursula Philippi a parcurs cu brio cascadele de note la pedalier şi suita de peste 30 de acorduri care se succed în vîrtejul unor note de şaisprezecimi.

Ceea ce a caracterizat în ansamblu interpretarea Ursulei Philippi a fost claritatea deplină în evidenţierea liniilor polifonice, gustul artistic rafinat la alegerea registraţiei şi impresionanta virtuozitate în stăpînirea — adeseori simultană — a manualelor şi a pedalierului.

O *Meditaţie* de Messiaen, oferită ca „bis", a deschis dintr-odată o pagină total diferită a literaturii orgii, demonstrînd capacitatea organistei de a aborda — în aceleaşi excelente condiţii tehnice şi stilistice — universul muzicii contemporane. Este o posibilitate care-i rămîne deschisă în perspectiva activităţii sale de viitor.

Dezsö Ranki — pian

În constelaţia pianiştilor tineri care strălucesc astăzi pe firmamentul vieţii muzicale internaţionale, Dezsö Ránki din Ungaria ocupă un loc de frunte. Considerat „un succesor al lui Dinu Lipati", „un Sviatoslav Richter al viitorului", asemuit de unii critici cu Vladimir Horowitz, de alţii cu Maurizio Pollini, el se impune de la primul contact printr-o uimitoare maturitate a gîndirii, îmbinată cu o tehnică transcendentă, cu un auto-control fără cusur şi cu grija pedantă pentru respectarea riguroasă a valorilor fiecărei note.

Sonata nr. 4 în Mi bemol major. op. 7 de Beethoven, cu care şi-a început recitalul, o lucrare beethoveniană de tinereţe, compusă în 1796/1797, constituie o capcană pentru mulţi pianişti, chiar dintre cei consacraţi, care-i imprimă caracterul „manierei a doua" a creaţiei Titanului, tentaţi să o încadreze într-un climat romantic. Nimic din toate acestea la Dezsö Ránki, a cărui concepţie interpretativă se înscrie în mod hotărît în limitele „manierei prime", chiar de la partea I, *Allegro molto e con brio,* parcursă într-un tempo riguros, pe fundalul pulsaţiei optimilor, cu o tentă predominant lirică, cvasi-mozartiană. Partea a doua, *Largo con gran expresione,* care i-a sugerat lui Edwin Fischer „un peisaj de vară cu nori cumulus uriaşi, din care cad stropi de ploaie" (şaisprezecimile staccato de la mîna stîngă), i-a prilejuit lui Dezsö Ránki o interpretare captivantă. Concentrat într-o profundă introspecţie, întreruptă prin pauze lungi, el a creat o atmosferă de vis, în care doar acordurile în *fortissimo* aduceau momente de tensiune dramatică. Scherzo-ul, *Allegro,* a readus apoi ambianţa de mare delicateţe a părţii I, pentru ca în secţiunea mediană, *Trio* — după Paul Badura-Skoda momentul de maximă gravitate emoţională al în-

tregii sonate — peisajul să devină sumbru, tensionat, între abia perceptibile *pianissime* şi bruşte *fortissime*, aidoma unor „scăpărări de fulgere" (Edwin Fischer). Abia în rondo-ul final, *Poco allegretto e grazioso*, tensiunea se relaxează. Ránki a imprimat acestei părţi o încîntătoare lejeritate vieneză, mai cu seamă la diferitele reluări ale temei refrenului, încheind sonata cu un graţios zîmbet în *pianisimo*.

De la Beethoven, Dezső Ránki ne-a transpus în lumea sonoră total diferită a lui Béla Bartók, dar a unui Bartók matur, valorificînd posibilităţile expresive ale pianului, folosit anterior mai mult ca instrument de percuţie. Este perioada în care Bartók, la 45 de ani, a dat la iveală suita de 5 piese *In aer liber*, dintre care în special a patra, *Muzica nopţii*, este o incontestabilă capodoperă. Aci, Dezső Ránki a realizat una din culminaţiile serii, creînd cu o extraordinară forţă evocatoare atmosfera misterioasă a nopţii, cu sugestii sonore vagi, rapid evaporate, cu frînturi de teme abia enunţate, peste care se fac auzite zgomote stranii, produse prin lovirea seacă a unor clape în registrul discant al pianului. Ultima miniatură a suitei, *Goana*, a fost din nou — deşi pe alt plan — concludentă pentru uimitoarea fantezie coloristică a interpretului : pe fundalul unui fel de „perpetuum mobile", el a suprapus „evenimente" dintre cele mai neaşteptate, cînd comice, cînd agresive, sugerînd parcă hîrjoana unor copii „în aer liber".

Ultima lucrare a recitalului, *Sonata nr. 1 în fa diez minor, op. 11* de Schumann, ni l-a dezvăluit pe Dezső Ránki ca interpret al unei pagini romantice prin excelenţă, căci sonata schumanniană nu se supune rigorilor impuse de canoanele clasice ale genului, ci este mai degrabă o compoziţie reunind piese diverse, tratate cu o mare libertate a formei. O dovadă în acest sens o constituie partea I a sonatei, *Allegro vivace*, în realitate o compoziţie anterioară a lui Schuman, intitulată *Fandago, rapsodie pentru pian*, pe care autorul a preluat-o ca atare, adăugîndu-i un scurt *Adagio* introductiv. Partea a II-a, *Aria*, este — la rîndul ei — o transcripţie a liedului *An Anna*, compus cu 7 ani înainte. Acestora li se adaugă un *Scherzo* spiritual cu un *Intermezzo alla burla, ma pomposo*, şi un *Finale* conceput cu o mare fantezie a liniilor melodice şi a ritmurilor. Toată această diversitate de ambianţă, aparent eterogenă, incită la excese romantice în intrepretare. Dar Dezső Ránki nu se lasă atras de un asemenea stil, preferîndu-i o tălmăcire bogată în sugestii de farmec şi poezie. Concepţia sa este înainte de toate pianistică, aproape decorativă, fără dezlănţuiri frenetice, totul fiind aşezat sub semnul sensibilităţii, al echilibrului, al bunului gust. Dezső Ránki se impune astfel, înainte de orice, ca un autentic muzician, ale cărui interpretări apar dominate de respectul nedezmînţit pentru litera şi spiritul partiturii.

Tricentenar Telemann

S-au împlinit 300 de ani de la naşterea lui Georg-Philipp Telemann (1681-1767), compozitor a cărui uriaşă creaţie — opere, cantate, misse, motete, uverturi, suite pentru orchestră, lucrări concertante, fantezii, sonate, partite, cvartete, triosonate, piese pentru clavecin, pentru orgă, lieduri etc. — a cunoscut o soartă ciudată. Admirat fără rezerve în timpul vieţii sale, considerat cu un „maestru universal", aclamat deopotrivă în calitate de compozitor şi de interpret, — Telemann a intrat, după moarte, într-un con de umbră, care nu s-a risipit decît în ultimele decenii ale veacului nostru. Dar iată ce scria despre el Romain Rolland în 1921: „Omul acesta, a cărui muzică a fost admirată în întreaga Europă, din Franţa pînă în Rusia, pe care Schubert îl numea „maestru incomparabil", pe care chiar severul Matheson îl declara drept „unicul muzician care se ridică dincolo de laude", este astăzi uitat şi disprețuit. Mai mult chiar, nimeni nu încearcă să-l cunoască... Abia de cîţiva ani, judecata pripită a istoriei a început să fie revizuită".

Revizuirea aceasta s-a desfăşurat între timp cu o intensitate mereu crescîndă. Astăzi este clar că Telemann merită a fi aşezat cu cinste alături de marii săi contemporani Bach şi Händel, în primul rînd prin originalitatea creaţiilor sale, introducînd în muzica germană acel „esprit" specific francez, de care se simţea atras în mod irezistibil. In plus, Telemann are meritul de a fi editat prima publicaţie muzicală germană „Der getreue Music-Meister", de a fi compus primul concert de violă, de a fi ridicat violoncelul din funcţia subordonată de „baso continuo" la rangul de partener egal cu alte instrumente în cele 12 *Cvartete pariziene*, de a fi contribuit în mod hotărîtor la evoluţia muzicii baroce spre clasicism.

Filarmonica „George Enescu" a sărbătorit tricentenarul naşterii lui Telemann printr-un concert cameral, care a cuprins în principal cele 4 *Sonate pentru flaut şi continuo* (în *Fa major, Re major, fa minor, Do major*), interpretate de flautistul Virgil Frincu, acompaniat la orgă de Nicolae Licareţ. Execuţia lor a avut mertul de a fi înlăturat praful care adesea se aşterne peste lucrările exhumate din biblioteci, totul apărînd viu, atractiv, fără emfază şi fără preţiozitate. Nicolae Licareţ a mai prezentat, din relativ puţinele lucrări dedicate de Telemann orgii solo, *Sonata în Re major* şi *Fantezia în Re major*, ambele realizate cu timbre nete, argintii, în stilul epocii.

Programul serii a mai cuprins o arie din opera *Sancio* şi cantata *Der Weiberorden* (Ordinul femeilor), interpretate de Emilia Petrescu cu o frazare expresivă, care a redat melodiilor întreaga lor valoare plastică. Au acopaniat-o, cu un ferm echilibru ritmic, Virgil Frincu la flaut (înlocuind, în cantata Der Weiberorden, cele două viori prevăzute de partitură) şi Nicolae Licareţ la orgă.

Recital Dimitrie Râpeanu

Desigur, s-ar zice că un recital pe an nu-i mult (şi nici nu este, poate măcar suficient). Iată, totuşi, că în aceste condiţii, instrumentiştii cu glas propriu, care au ceva de spus, reuşesc nu numai să ne cap-

tiveze la fiecare apariție, dar să se și impună memoriei, să devină constanțe ale gîndului nostru asupra instrumentisticii românești, atașate primordial fenomenului contemporan. În așa fel, recitalul anual cel de obște al violoncelistului Dimitrie Râpeanu ne este acum familiar, îl așteptăm, este un punct fix al stagiunii, un reper calitativ și repertorial. Îl ținem minte, de la un recital la altul, și ne bucură să-l redescoperim, ca un instrumentist penetrant, de inteligență și formație solidă, dezinvoltă depășire a prejudecăților. Un simț acut al scenei, o orientare promptă *în* și *între* partituri, se adaugă calităților violoncelistului nostru.

Așa l-am găsit, cum îl și presimțeam, la recitalul din această stagiune, la Filarmonică, sub genericul Panoramic XX, ciclu ce a produs pînă în prezent cîteva apariții remarcabile. Dimitrie Râpeanu a aliniat aici, corespunzător vocației informative a ciclului, un program vast, multilateral, sub incidența unei largi deschideri stilistice, în care piese majore sau mai puțin majore, de stiluri actuale ori umbrite de vreme, configurau policromia momentului, dar și disponibilitățile prompte ale solistului. De mai mică importanță ne-a părut astfel *Cello-Suite '80* de Wolfgang Steffen, dar ea suscită o evoluție virtuoză, în care s-a vădit că Dimitrie Râpeanu solicită atenția publicului, prin tehnică, prezență scenică, chiar și atunci cînd evoluează pe un text mai nesemnificativ. Și tot așa, *Sonata* de Kabalevski, supradimensionată și adesea trezind asociații cu colegii de generație, mai favorizați de har, ne-a informat de capacitatea de construcție, de ierarhizare a planurilor, de care solistul dispune.

Chiar aceste calități s-au valorizat superior pe substanța unui opus de amploarea intelectivă și emoțională a *Sonatei a II-a* de George Enescu. Dimitrie Râpeanu a urmărit expert continuitățile intime ale celulelor semnificante, lentele lor transformări, cu conștiința decurgerii firești dar și a contrastelor subtile, a punctelor ultime ale evoluției. Aici, și în tot recitalul, partenerul său de joc — pianistul Octavian Rădoi — a contribuit efectiv la desenarea imaginii adevărate, a preluat și purtat mai departe rapelurile motivice, a răspuns violoncelului cu un ascuțit simț al sesizării și argumentării intențiilor expresive. Aceeași fină premeditare a interpreților avea să se desfășoare elocvent în arcul infinit al lucrării *Louange V* de Olivier Messiaen (de fapt, partea a V-a din *Quatuor pour la fin du temps*), muzică exigentă tocmai prin respirația sa infinitezimal boltită, interiorizare, spirit meditativ de profundă rezonanță.

Convingerea cu care s-a cîntat *Rapsodia I* de Bartok s-a transmis imediat auditoriului. De altfel, identificarea interpretului cu muzica este cheia penetrației lucrării. Elocvent a fost, în acest sens, Dimitrie Râpeanu în *Etolie* de Fernando Grillo, o muzică de instrumentist, arsenal de sonorități, care, prin însumarea lor, poate mai puțin anvizajată ideatic, capătă tocmai un sens, devin o parabolă a agresiunii nesemnificativului, amorfului. Invers, pornind de la idee către corpul sonor, *Solilocviu* (de fapt, au fost trei solilocvii înlănțuite, unde protagonistului serii i s-au alăturat redutabilii Florian Popa și Iancu Văduva), lucrarea lui Nicolae Brînduș, deci, vibrează de substanțialitate sonoră și deschidere imagistică.

O seară de artă și informație, semnată cu autoritate de Dimitrie Râpeanu și Octavian Rădoi, alături de colaboratorii amintiți.

Costin CAZABAN

Recital de lieduri
Bruno Laplante (Canada)

A.R.I.A.ne-a făcut o surpriză, cu adevărat plăcută, prin invitarea la București a baritonului canadian Bruno Laplante.

Cîntărețul, mai puțin cunoscut publicului nostru, la drept vorbind cunoscut numai din revistele de specialitate, este un interpret bine cotat pe plan mondial, apreciat de critici în urma primului turneu în Europa ca un interpret de clasă internațională, dotat cu calități excepționale".

Fiind recunoscut mai cu seamă ca interpret de radio și TV, Bruno Laplante apare frecvent și pe scene ale diverselor teatre lirice, acoperind o mare parte a repertoriului de gen, precum și piese de concert și de recital.

În domeniul discului, Bruno Laplante figurează în suita „Cartea de aur a melodiei franceze" realizată de casa „Calliope", unde a primit și „Marele Premiu al Discului" pentru cele trei discuri consacrate lui R. Hahn, J. Massenet și Ch. Gounod.

Nu putem omite faptul că Bruno Laplante este și un remarcabil interpret al muzicii contemporane, efectuînd un turneu european cu Societatea Muzicală Canadiană din Quebec, cu care a mai interpretat și lucrări de André Prévost, Jean Vallerand, Alain Gagnon, etc.

Am considerat necesare aceste date succinte, extrase din programul de sală, despre activitatea unui solist cu mari resurse artistice și atît de puțin cunoscut publicului românesc.

Revenind la programul susținut de Bruno Laplante, trebuie să relevăm apartenența sa, aproape totală, la muzica franceză, cele două excepții făcîndu-le Calixa Lavalé și George Enescu.

La începutul programului am făcut cunoștință cu două lucrări în primă audiție ale lui Calixa Lavalée, compozitor canadian din secolul trecut (1842-1891). Din activitatea sa deosebit de diversă (violonist, cornist, pianist, acompaniator, șef de fanfară, director muzical al operei „New York Grand Opera House"), remarcăm lucrarea *O, Canada*, scrisă în 1880, care devine în 1908 imnul național al Canadei.

Nuit d'été (Napoléon Legendre) și *Absence* (Rémi Tremblay) sînt două chanson-uri tipic romantice, fără mari pretenții de originalitate, melodioase, cărora Laplante le-a dat un plus de frumusețe prin maniera de mare rafinament prin care a pus în evidență textul, factor esențial în acest gen de muzică.

Cele patru cîntece de Charles Gounod — *Ce que je suis sans toi* (De Peyre), *L'absent* (Ch. Gounod), *Sérénade* (Victor Hugo), *Viens, les gazons sont verts* (Jules Barbier), ne-au evidențiat frumusețea muzicii compozitorului francez, romantismul exprimat prin

sentimentul dragostei, al melancoliei dureroase, precum și umorul, care se pare că-i place foarte mult lui Laplante, fapt evident în cea de a patra piesă.

În ceea ce privește piesa lui Henri Duparc, multitudinea stărilor este ca o apă vie pentru interpret, începînd cu *Chanson triste*, una din primele lucrări, trecînd prin *Elégie* (după Thomas Moore), un cîntec trist, de atmosferă, apoi prin simbolistica poeziei lui Baudelaire — *L'Invitation au voyage*, la *Phydile* (versuri Leconte de Lisle), piesă devenită celebră și inclusă în repertoriul tuturor marilor cîntăreți de lied.

Poate că această piesă a fost punctul forte al primei părți a recitalului, deși la un artist ca Laplante este greu să decizi care lucrare a fost cel mai bine re-creată, pentru că despre așa ceva este vorba.

Partea a II-a a recitalului, Laplante pune și mai mari probleme din acest punct de vedere. Au fost interpretați trei compozitori, trei „forțe" ale muzicii secolului nostru : Gabriel Fauré, George Enescu și Maurice Ravel.

Fauré, unul din primii impresioniști, desfășoară în *Après un rève* (Romain Bussine), *Au bord de l'eau* (Sully Prudhome), *Soir* (Albert Samain) și *Clair de lune* (Paul Verlaine), o diversă gamă de posibilități de expresie, în care sentimentele nu au aparițtie pregnantă, ele fiind sugerate, lăsînd loc pentru visare fiecăruia dintre noi.

Cele *Sept chansons sur des poèmes de Clément Marot* ale lui George Enescu, au constituit, fără nici un dubiu, un maxim în acest recital.

Desigur că dintre toate liedurile lui Enescu, acestea sînt cele mai cunoscute și, ca atare, și cele mai cîntate. Cu toate acestea, rar am avut ocazia să auzim o asemenea interpretare, în care muzica și textul își aparțin reciproc, în care atmosfera, integrată spiritului francez, a fost atît de discret, dar totodată ferm subliniată.

Lirismul trist din *Languir me fais*, liniștea activă din *Présent de couleur blanche* (sublim cîntat), durerea reținută din *Du confict en douleur*, au fost îmbinate cu sentimentul dragostei pure din *Estrenne à Anne* și puse în contrast cu umorul fin din *Aux damoysells paresseuses d'escrire à leurs amys* și *Changeons propos, c'est trop chanté d'amours*. În acest moment al recitalului am realizat că integrarea acestui ciclu nu a fost pentru Laplante numai un gest de curtoazie de a-l cînta pe Enescu în țara sa, în anul celebrării centenarului său, ca un veritabil act artistic, interpretarea sa fiind deosebită de cele ascultate pînă acum, prin înțelegerea deplină și sublinierea tuturor nuanțelor date de compozitor.

Recitalul s-a încheiat cu un alt ciclu bine cunoscut — *Don Quichote à Dulcinée de* Maurice Ravel. Cele trei chanson-uri — „romanesque", „épique" și „à boire" au constituit un alt maximum, fiind executate cu extraordinar simț al stilului, cu mult temperament, subliniindu-se inflexiunile spaniole ale ritmului și melodiei raveliene, pline, aici, de un gingaș umor.

Acompaniamentul pianistic al marelui nostru Dan Grigore nu a fost de fapt un simplu acompaniament, ci o veritabilă creație. L-am urmărit pe Dan Grigore acompaniatorul de multe ori, poate din curiozitatea de a vedea cum se transformă un temperament ardent ca al său și am avut bucuria ca de fiecare dată să găsim un adevărat artist, care se schimbă în funcție de partenerul cu care colaborează, făcînd în oricare clipă corp comun cu cel cu care cîntă, adaptîndu-se stilului fiecărui cîntăreț cu care colaborează, fapt care nu este nici pe departe atît de simplu cum pare la prima vedere.

Încă o dată ținem să remarcăm minunata seară de muzică oferită de doi mari artiști în ambianța deosebit de proprice a Muzeului de Artă al R.S.R.

Muzică de cameră la sala „Dalles"

Soprana Athena Florescu a activat o bună perioadă în Corul Filarmonicii „G. Enescu", iar prezența ei pe podiumul de concert, ca solistă, dovedește încă o dată că laboratorul coral al Filarmonicii a asigurat și asigură în continuare condiții de dezvoltare cîntăreților, pe care-i educă, cu grijă, pe linia cultivării atente a calităților vocale și a gustului interpretativ. Programul recitalului său a debutat cu o *Pastorală* de Veracini, în care am fost atrași de căldura glasului și de stilul măiestrit în care aceasta a fost pus în valoare. Ascultînd, în continuare, puțin cîntatele lieduri de Hugo Wolf, mă gîndeam la plasticitatea imaginilor conținute, la melosul plin de un lirism elegant, susținut, de către interpretă, cu adevărată virtuozitate. Intim acoperind un plan întins de gînduri, bogat în nuanțe, sentimente, visuri etc. Cîntecele lui Richard Strauss, înscrise de asemenea în programul de recital, au fost subliniate dinamic cu noduri și ventre surprizătoare, Athena Florescu dovedind că este capabilă să comunice foarte direct, pasional, într-un chip memorabil. *De pe-o bună dimineața* de Mansi Barberis și *Zdreanță* de Diamandi Gheciu, cele două lucrări românești din program, au fost interpretate cu avînt, turnate în forme pline de culoare, convingătoare din primul moment. Cu cea mai mare plăcere însă cîntăreața s-a prezentat ca interpretă a două lucrări ce pot fi socotite exerciții vocale de mare dificultate : Obrados și Manuel de Falla. Inspiratele acuarele vocale, concise, încheiate surprinzător, au fost cîntate cu căldură, vibrant, uneori glasul Athenei Florescu fiind încărcat cu accente grave, alteori găsindu-se parcă în apropierea adevărurilor rostite cu intimitate. Pe întregul parcurs concertistic, pianista Doina Micu a asigurat, pe baza bogatei experiențe, a muzicalității și inteligenței ce-i sînt caracteristice, o desfășurare plină de atractivitate, precisă ș nuanțată.

Al doilea cîntăreț, prezent în programul de la Sala Dalles, a fost tenorul Sergiu Dan Pop, pe care l-am ascultat pentru prima oară și, doresc să subliniez acest lucru, a constituit pentru mine o revelație. Tînărul interpret posedă un timbru metalic, pe care îl conduce cu multă ingeniozitate, dovedindu-se apt pentru repertoriul de operă și pentru cel de recital. Lucrările prezentate s-au înscris într-o arie stilistică

întinsă, plină de varietate și dificultate. Cele 4 lieduri Schumann și Brahms, apoi cuceritoarele miniaturi vocale aparținînd lui Debussy, inspiratele arii semnate de Fauré și în sfîrșit cele două cîntece enesciene, pe versuri de Clément Marot, au fost prezentate cu deosebită atracțiozitate, parfumate cu un arhaism cuceritor și calm. Partenerul lui Sergiu Dan Pop a fost un tînăr muzician de excepție, pianistul Mihai Virtosu, care se manifestă, în ultimul timp, cu pregnanță și prestigiu, atît în domeniul compoziției, cît și în cel al interpretării.

Despre violonistul Ștefan Gheorghiu cunosc destul de puține lucruri. În recitalul pe care l-am urmărit am apreciat tonul foarte îngrijit ce-l caracteriza, tehnica excelentă, forța și culoarea pe care le punea în slujba partiturilor aparținînd lui Robert Schumann, Johannes Brahms și Horia Surianu. Tînărul interpret este deja laureat al prestigiosului concurs de la Evian. Lucrarea *Refractio poesis I* de Horia Șurianu, prezentată în prima audiție, realizată pentru violă și bandă, caracterizată printr-un conținut pastoral, cu repetiții, rememorări și citate, care atingeau mai des zonele grave, este o nouă reușită a tînărului compozitor, care se dovedește inspirat, atît în domeniul muzical cît și în cel poetic. În lucrările de Schumann și Brahms, interpretarea lui Ștefan Gheorghiu a fost completată de participarea pianistei Mădălina Gheorghiu, destul de timid, superficial și neconvingător.

Anton DOGARU

Concerte studențești

Iată că, după cîțiva ani buni, conferențiarul universitar Anatol Vieru repetă experiența fructuoasă pe care o realizase cu clasa sa de compoziție ; s-ar putea spune că repetă actul de curaj de acum 5—6 ani, cînd studenții săi de anul I prezentau un recital cu lucrări proprii. Este fără îndoială o experiență îndrăzneață întrucît, în mod normal, după cîteva luni de studii, cei mai tineri compozitori sînt încă „cruzi", tatonează, experimentează, învață și chiar bîjbîie. Ei bine, chiar dacă aceste lucruri s-au resimțit uneori în lucrările audiate, vederea de ansamblu a fost favorabilă.

Sarcina, dificilă, de a deschide acest recital a căzut pe umerii compozitoarei și interpretei Crinela Barbu. Tracul a marcat-o pe pianistă însă el nu ne-a împiedicat să apreciem scriitura instrumentală bună, limbajul cromatic postromantic bine realizat în cele 5 miniaturi pentru pian. De asemenea am reținut construcția polifonică a multora din variațiunile pentru pian precum și atmosfera modală a începutului, atmosferă însă ce se estompează pe parcurs. În cele două lieduri pe versurile Anei Blandiana (bine interpretate de Mihaela Geantă) am remarca buna punere în pagină atît a vocii cît și a pianului dar mariajul nu întotdeauna convingător al celor doi parteneri.

Alexandru Geamănă ne-a propus și el două lieduri (pe versuri de Eminescu) în care melodica, în general simplă și cantabilă, ne-a convins ; mai puțin ne-a convins scriitura pianului (cam sumar tratat) și ritmica de ansamblu, mai puțin interesantă (partitura vocală a fost susținută convingător de Felicia Filip). Tema cu variațiuni pentru pian (redată în foarte bune condiții de Sena Mesici) a încercat un aliaj între o melodică de origine folclorică și un suport armonic și ritmic cu evidente tente neoclasice, nu prea adecvate intrvalicii propuse prin temă. Și totuși, în ciuda și a unei scriituri pianistice mai puțin eficiente, impresia de ansamblu a fost în general destul de favorabilă datorită unei muzicalități ce „plutește", încă neancorată.

Claudia Nacu, o pianistă extrem de sensibilă și cizelată tehnic, ne-a redat foarte convingător cele 7 bagatele pentru pian ale sale în care ne-a purtat, cu o nonșalanță dezarmantă, prin aproape întreaga muzică a secolului XX. Și deși am resimțit influențe extrem de eterogene de la o piesă la alta (plecînd de la Hindemith spre Bartok sau de la Silvestri spre Ravel sau Prokofiev) ansamblul a avut certe calități muzicale. Mult mai omogene s-au dovedit a fi cele 5 lieduri pe versurile Ninei Cassian unde poeziile atît de muzicale ale reputatei noastre poete (dar și compozitoare !) s-au dovedit un punct sigur de plcare. Fuziunea text - melodică - pian a fost deseori excelentă dar construcția de ansamblu a purtat uneori pecetea nerealizării integrale, unele lieduri dînd senzația că se termină prea repede. O vină o are și solista (Mirela Negulescu) care, deși a cîntat bine, considera terminat liedul în momentul în care se încheia partitura vocală ; astfel prin atitudinea ei degajată (pe comentariul final al pianului) „rupea" complet atmosfera impietînd decisiv asupra momentului de sfîrșit. Cele două miniaturi corale ne-au relevat un simț modal autentic și bine strunit, iar „Tema cu variațuni" pentru pian ne-a arătat-o pe Claudia Nacu în postura unei excelente constructoare, a unei studente-compozitoare dornică să-și depășească foarte rapid condiția de școlar într-ale muzicii.

În fine Sorin Raicovescu (un alt pianist remarcabil, de asemenea muzical dar deseori înclinat și către efecte spectaculoase, virtuoze) s-a arătat a fi și el mai mult decît un simplu învățăcel. Cele cinci preludii pentru pian, excelent scrise, trădează o mînă sigură și o gîndire precisă ; scriitura pianistică, plină de efecte, colorată, ajunge să acapareze însă uneori atenția tînărului creator în defavoarea muzicii. Sensibilitatea sa este permanent prezentă însă este uneori estompată de tentația acrobației tehnice. Atenție ! Atenție, căci cele trei lieduri pe versurile lui Lucian Blaga ni l-au arătat capabil și de profunzimi muzicale (nebănuite în Preludii). Vocea urmărește printr-o melodică adecvată textul poetic cu sensurile sale bogate, iar pianul se transformă dintr-o jucărie spectaculoasă într-un instrument capabil să exprime orice. Asamblarea este excelentă, însă nu putem să nu semnalăm senzația de ușoară monotonie în ansamblu, determinată de succesiunea a trei lieduri, toate lente. Nu puem omite remarcabila versiune oferită de studenta Anca Dămăceanu, excelentă atît pe plan muzical cît și vocal. În fine, variațiunile pentru pian ne-au întregit imaginea pozitivă pe care ne-o formasem, ele detașîndu-se (ca

de altfel și celelalte lucrări) printr-o ritmică și o metrică extrem de degajate și interesante, se pare unul din punctele forte ale lui Sorin Raicovescu.

Concluzia... peste patru ani. La sfîrșitul studiilor vom putea confirma sau infirma unele idei expuse sumar aici. Pînă atunci cei patru tineri mai au, evident, mult de lucru.

*

Curînd după concertul clasei de compoziție a lui Anatol Vieru a urmat cel al clasei de compoziție a lui Aurel Stroe. Astfel, într-un răgaz scurt de timp, am avut prilejul să urmărim mulți studenți compozitori care frecventează cursurile Conservatorului bucureștean. Această trecere în revistă ne-a reconfirmat părerea că aici se lucrează serios, cu pasiune și rezultatele, mai devreme sau mai tîrziu, apar.

Deschiderea programului a fost făcută de *Sonata pentru vioară și pian* de Ioan Glauber, absolvent al secției de vioară, audient, doar, la cursurile lui Aurel Stroe. Impresia de ansamblu, în ciuda dimensiunilor mari ale lucrării (în trei părți, ce durează cca. 30') este pozitivă. Manevrînd cu abilitate un limbaj postromantic, tînărul violonist-compozitor construiește cu siguranță un edificiu sonor amplu unde deși nu găsim elemente personale în structurile melodice sau armonice, întîlnim însă o arhitectonică solidă, o expresivitate muzicală indiscutabilă, o bună tratare și exploatare a celor două instrumente (partiturile fiind susținute mai mult decît convingător de autor — la vioară, evident — și de Irina Varadi — la pian).

Sorin Oancea ne-a propus mai întîi două coruri cu solo de flaut, lucrări premiate la Concursul de creație studențească desfășurat sub egida „Cîntării României". Lucrările vădesc indiscutabile calități muzicale sugerînd o permanentă oscilație între elementele omofone și eterofonice, fapt ce conduce către crearea unei atmosfere muzicale colorate, atrăgătoare prin aliajele timbrale sugestive (partitura a fost bine prezentată de corul „Gaudeamus", dirijat de Gheorghe Oprea și flautistul Nicolae Mantu). În *Sonata pentru pian* (din care am audiat doar partea I, frumos tălmăcită de Șerban Soreanu), Sorin Oancea ne propune o scriitură cu valențe armonice declarate, muzica sa vizînd mai ales zonele lirice, nu lipsite de tensiuni și mai rar pe cele dinamice (prezente doar în tema centrală și parțial în dezvoltare). Muzicalitatea, inteligența, seriozitatea, toate atributele acestea transpar în paginile lucrării care însă totuși nu scapă de o ușoară încorsetare, de o anumită timiditate. Este și aceasta tot o calitate, întrucît ea demonstrează grija cu care-și făurește Sorin Oancea mijloacele muzicale, migala în alegerea soluțiilor optime.

Alexandru Dumitrescu ne-a oferit mai întîi o excelentă *Sonatină pentru pian* (foarte convingător redată de Remus Manoleanu). Pe linia maeștrilor români ai muzicii de cameră, el realizează o distilare subtilă a melosului autohton, susținut de un suport armonic ce pendulează între post-impresionism și un modalism modern. Remarcabilă mi s-a părut trecerea de la partea lentă către final, trecere realizată prin dinamizarea unui element ce devine ostinat în continuare. Mai puțin ne-a convins *Cvartetul nr. 2* de Al. Dumitrescu. Elementele componente ale discursului muzical erau bine conturate, trecerea însă nu se făcea întotdeauna corespunzător, de unde și senzația unor insistențe prea categorice și îndelungate pe anumite momente (cvartetul feminin condus de Cristina Anghelescu s-a străduit să realizeze o redare corectă și în general a reușit).

Mihnea Brumariu a constituit poate cea mai mare surpriză a serii. Spun aceasta gîndindu-mă la *Cvartetul* său de coarde audiat anul trecut, o muzică destul de abstractă, esențializată. Iată-l acum, în *Cvartetul al doilea*, într-o zonă vecină cu muzica minimalistă, insistînd cu multă muzicalitate și finețe pe anumite elemente (puține la număr) cu care construiește sigur și cu rafinament o muzică aerisită, frumoasă. Sentimentul plăcut al audiției a fost însă neîndoielnic datorat și remarcabilei versiuni interpreative furnizată de formația condusă de Sorin Ionescu, un excelent ansamblu de cameră ce mai cuprinde pe Florin Voicu, Mariana Facas și Dan Joițoiu. Nu aș putea adera însă total (poate nici parțial) la *Impresie Free* a aceluiași autor : concepția modernă (arhitectonica se află undeva la zona de confluență a colajului cu forma liberă), lipsa de prejudecăți, sînt tot atîtea calități ale lucrării. Îmi exprim însă îndoieli în ceea ce privește calitatea în sine a muzicii, uneori aflată sub stacheta cu care ne obișnuise Mihnea Brumariu. Oricum, este o experiență interesantă din care tînărul compozitor va ști să tragă învățămintele de rigoare și atunci sigur că poate fi un punct de cîștigat. Formația care a interpretat lucrarea (compusă din 12 studenți) s-a achitat bine de o sarcină nu tocmai ușoară.

Nu știu dacă ar mai fi și loc de concluzii. Mai bine le amînăm pentru concertele viitoare în care, sperăm, vom remarca noile evoluții ale acestor tineri și entuziaști creatori, interesanți și atractivi chiar și prin greșelile lor.

Dan BUCIU

TREPTELE AFIRMĂRII

Mălina Dandara

Este, fără îndoială, dificil, să fii un bun observator al copilăriei și, mai ales, în ipostaza ei creatoare. La fel de dificil ca pentru un fotograf să surprindă desfacerea unei flori, momentul de taină al unei deveniri, moment în care aromele sînt mai difuze, iar substanțele nu încă suficient decantate. Dificil, de asemenea, de a răspunde prea repede la întrebările pe care ți le-a pus recitalul, pentru că ar însemna să dai glas mai ales uimirii că te-ai aflat în fața unui fapt deosebit. Să încercăm deci

a păși pe acest teritoriu al candorii cu un ochi mai proaspăt, mai atent spre subiect, dar fără a ocoli obiectul (muzica).

Într-un articol dedicat studiului creației literare pentru copii, criticul Al. Ștefănescu observa faptul că aceștia (copiii) nu se simt atrași de zonele de expresie lirică, ci, mai degrabă, de cele în care predomină culoarea vie, invenția, aventura cuvîntului (și, adăugăm noi) cea a sunetului. Spunem acesta deoarece Mălina Dandara, elevă în clasa a-V-a, fără să fie la vîrsta cînd măsura de două pătrimi se tactează ca o pipă, iar cea de trei pătrimi ca o pînză de corabie [1]), fără să fie la această vîrstă, repet, dar nici prea departe de ea, realizează un recital în crescendo spre piesele din repertoriul contemporan (*Sonata* de Jiri Matys și *Sonata* de Walter Mihai Klepper) în a căror vervă și culoare am recunoscut-o mai mult.

Ceea ce ne-a impresionat însă de-a lungul întregului recital (lăsînd deoparte tehnica pusă la punct și acurateţea intonațională) a fost deosebita forță psihică, lipsa oricăror complexe în fața unui public (ne-a bucurat faptul) foarte numeros. O primă parte cu sonate de Vivaldi, Mozart și Weber, fără ieșire din scenă și o a doua, mai proaspătă, au demonstrat profesionalismul și seriozitatea cu care micuța violonistă și-a pregătit recitalul. Se cuvine să nu uităm nici valorosul aport pe care l-au avut în formarea Mălinei Dandara, profesorii Mihaela Tomescu și Marius Lăcraru. Am mai aminti, cu o notă aparte, prima audiție a *Sonatei* lui Jiri Matys, compozitor contemporan ceh, piesă dificilă atît în text cît și în subtext și în care Mălina Dandara a reușit să construiască o foarte convingătoare lume a culorilor și imprevizibilului.

Cît despre excepționalul muzician care este Adrian Tomescu, acesta s-a alăturat cu naturalețe, ca partener egal al unei voci, în mod firesc mai fragile, dar de un deosebit farmec. Ne alăturăm și noi spuselor lui W. M. Klepper, din finalul serii, și-i dorim Mălinei Dandara „această nouă stea din constelația Muzicii, să strălucească cît mai tare și cît mai mult".

VALENTIN PETCULESCU

Corul Liceului Pedagogic din București pe scena Ateneului

Puține coruri școlare se pot mîndri cu apariții periodice pe prima scenă de concert a țării ca acela al Liceului Pedagogic din București.

Programul concertului a înscris pe lîngă lucrări din creația românească — printre care un număr de 7 lucrări ale compozitorului Dumitru D. Stancu, ca un omagiu adus fostului eminent dascăl al școlii, cu prilejul împlinirii vîrstei de 65 de ani — și piese cunoscute din patrimoniul muzicii universale.

Ca un lucru deosebit și atrăgător, dar mai puțin obișnuit în astfel de împrejurări, au fost încredințate un număr de 5 piese din program să fie dirijate de 5 eleve din ultimul an. Astfel: Viorica Duță a reliefat cu înțelegere textul muzical polifonic al pieselor, în primă audiție, *Cîntec de drum* și *Somn* de D. D. Stancu, Florentina Bojgaru: *Trei lucruri minunate* de Daniel Friderici, Manuela Mocanu: *Mîndru-i jocul românesc* de Gavriil Musicescu, Mihaela Țicleanu: *Puiul mamei, pui* (solistă: Roxana Cialîcu) și *Greieraşul* (solistă Norina Mihăiasa), ambele creații de D. D. Stancu, — la pian au asigurat cu multă sensibilitate acompaniamentul prof. Camelia Pavlenco — Violeta Mateescu: *Ghiocelul* de Vasile D. Nicolescu.

Programul a cuprins în continuare lucrări variate. Se cuvin a fi menționate în primul rînd creațiile în primă audiție ca: *Numele țării mele* de Anton Dogaru — de o rară sensibilitate modală, în spiritul muzicii noastre populare, *Cîntec pentru hărnicia pămîntului* de Gheorghe Carp — piesă cu accente dramatice, tulburătoare, cu sonorități pline de tensiune, un omagiu adus țăranului, *Cîntă, cucule, frumos* de Mircea Neagu — concepută în trei secțiuni, lucrare ce se pretează la multă nuanțare și *Joacă, fir de aur* de Laurențiu Profeta.

Piese ca: *Iubim acest pămînt* de Alexandru Paşcanu — cu armonii ample la 3 și 4 voci, minunata *Doină* de Timotei Popovici, celebra *Grînele vara se coc* de Ion Vidu, *Trăiască Republica* de Nicolae Lungu, *Brîul amestecat* de Pretorian Vlaiculescu — cu dificultățile sale ritmice binecunoscute — *Lino, Leano* de Nicolae Ursu — în atmosfera folclorului bănățean, și *Sîrba pe loc* de Gheorghe Danga — lucrare cu evidente accente de virtuozitate — au demonstrat largile posibilități tehnice și expresive ale corului condus cu autoritate, cu o gestică sugestivă și precisă de prof. Jean Lupu. *Dipticul maramureșean* de Constantin Arvinte — a cărui parte I, *Bocet*, evocă tragedia de la Moisei, iar partea a II-a, prin contrast, aduce o atmosferă de bună dispoziție, prin voioșie, a dat posibilitate solistei Adriana Ciurtin, fostă elevă a Liceului, să-și etaleze din plin calitățile sale vocale cu totul excepționale. La nivelul unor interpretări de referință s-au situat și elevele: Daniela Bucur și Mihaela Pană, prin tălmăcirea în duet, cu mare finețe și muzicalitate a *Cîntecului de leagăn* de D. D. Stancu.

Într-un vădit progres față de aparițiile anterioare, Corul Liceului Pedagogic, „promoția de aur" cum îl apreciază însuși dirijorul, a reușit să cucerească publicul ce umplea la refuz Sala Ateneului, iar muzicienii și oamenii de cultură au avut cuvinte de apreciere față de realizările ansamblului. Cu multă căldură și emoție în glas compozitorul Nicolae Lungu, decanul de vîrstă al creatorilor noștri, adresîndu-se corului a rostit în fața sălii următoarele cuvinte: *„Fetelor... Concertul vostru a fost pentru muzica corală, un triumf... Este pentru a doua oară în viața mea, cînd sînt emoționat de un cor de fete, și nu am mai puțin de 45 de ani de învățămînt..."*

Într-o atmosferă sărbătorească de entuziasm general, glasurilor de pe scenă li s-au alăturat cele din sală, ale absolvenților din seriile trecute ale liceului, într-un vibrant *„La mulți ani cu sănătate"*, ca o

dorință unanimă de a fi perpetuate bunele tradiții ale Corului și de a dobîndi noi și frumoase succese spre cucerirea culmilor artistice.

Recentul concert al Corului Liceului Pedagogic din București dirijat de prof. Jean Lupu, artist de mare finețe și sensibilitate, datorită înaltei măiestrii cu care acest colectiv ne-a obișnuit, în ultima vreme, și-a dobîndit atributele unei manifestări de prestigiu.

SILVIAN GEORGESCU

Formații artistice școlare

Împlinindu-și rolul de important factor de cultură, Festivalul „Cîntarea României" a mobilizat toate forțele artistice, de la cei mai tineri interpreți pînă la cei cu faimă internațională, punîndu-i în slujba educației maselor, cu profund conținut patriotic. Anvergura acestui proces, la actuala ediție a festivalului, a atins un nivel de excepție, necunoscut și deci cu atît mai apreciabil. Am fost solicitat să fac parte dintr-un mănunchi de apreciatori ai desfășurărilor artistice, care au avut loc în județele Tîrgoviște, Ploiești, Buzău, Brăila, Slobozia, Călărași, Constanța și Tulcea, la care au participat peste 250 formații școlare. Mărturisesc că, din primele zile ale amplei treceri în revistă, m-a impresionat volumul neobișnuit al participanților, tensiunea și vibrația cu care interpreții puneau în valoare ceea ce aveau mai caracteristic în fiecare județ, de multe ori faptele lor devenind spectacole, în cel mai bun înțeles, mergînd direct la inima celor cre îi urmăreau.

Am fost, cu această ocazie, martorul a sute de minute de artă autentică, în care publicul tînăr al Sloboziei, sau pionieri din Buzău, Tulcea și Constanța, alături de ascultătorii, dornici de educație muzicală, din Tîrgoviște, Brăila, Ploiești sau Călărași, captivați de frumusețea evenimentelor de pe modernele și renumitele scene ale orașelor lor, aproape că-și țineau respirația, sorbind fiecare sunet, replică sau gest. Toate recordurile interpreților, apreciate și categorisite, la această oră, trebuie și mai bine înțelese în condițiile în care au fost atinse, în fața sutelor de ascultători, pentru care arta a devenit o necesitate. Tov. Gh. Glodeanu, secretar al Comit. Jud. P.C.R. Slobozia, una dintre admirabilele noastre gazde, ne atrăgea atenția că programul artistic al județului a fost definitivat cu aceiași seriozitate cu care locuitorii din această zonă a țării pregătesc 18% din pîinea României. În calda prezentare preliminară a concursului, de asemenea, tov. Florea Ristache, prim secretar al Comit. Jud. P.C.R. Tîrgoviște, ne-a informat asupra cîtorva recorduri industriale deosebit de însemnate, aparținînd județului, arătîndu-ne că spectacolul școlarilor din vechea cetate a Tîrgoviștei a fost conceput în paralel cu lupta permanentă a cercetătorilor, închinată descoperirilor care vor duce la mari prefaceri, de natură economică și socială. În particulara ambianță a taberei de sculptură de la Măgura, tov. Victor Andreica, secretar al Comit. Jud. P.C.R. Buzău, ne demonstra, pe de altă parte, ce importanță se acordă și de cîtă încredere se bucură artiștii din partea conducerii de partid și de stat, realizările lor fiind așteptate să contribuie, în cel mai înalt grad, la educația oamenilor de azi și a celor de mîine, activi constructori ai societății noastre socialiste.

Din pleiada, destul de mare, de tineri interpreți, pe care i-am cunoscut cu această ocazie, m-am bucurat că am putut constata existența cîtorva talente deosebit de promițătoare. Este vorba, mai întîi, de violoniștii Livia Bibu, Monica Boboc și Marin Măciucă, pianiștii Mălina Gurgu, Carmen Bulat, Alinda Guțu și Honoria Racșa, rapsozii Ctin. Stoica, Vasile Buruleanu, Flori Nistor și Costel Ctin, cîntăreții Camelia Conovici, Valeria Toader, Denis Ștefănescu, Viorel Gavrilă, Corina Grasu, Cornelia Eftimie, Steluța Vijulie, Silvia Negaru, Nicolae Frunză, Alexandrina Scurina, Aurica Lupcic, Katia și Marcela Scerban, țimbaliștii Dumitru Pandelescu, Marian Năstase și Cornel Lăcătușu, naiștii Romeo Văduva, Marian Postolache și Nelu Manolache. Un loc important, în planul general al programelor, l-au ocupat, pe de altă parte, în toate cele opt județe, ansamblurile corale, care au reușit să demonstreze reale calități interpretative, într-un ambitus repertorial întins și variat. Am fost impresionat de ținuta colectivelor conduse de Florin Faur, Gh. Neagu, Georgeta Popescu, Beatrice Petre, Ștefan Stănescu, Ion Dogaru, Marius Suzeanu, Gh. Nedelcu, Ion Stanciu, Ștefania Bută, Ioniță Niță, Valentina Țuțuianu și Mariana Popescu. Cel mai mult am apreciat în cazurile acestea, temeritatea, curajul cu care îndrumătorii s-au angajat pe drumul valorificării eficiente a creațiilor celor mi noi, originale. Din aest motiv, îmi amintesc cu plăcere deosebita impresie pe care mi-a produs-o ascultarea, în primă audiție, a inspiratului poem *Ev aprins* de Dan Buciu, de către Corul Liceului „Mihai Viteazu" din Ploiești, condus de Gh. Neagu. De asemenea, interesantă a fost și prezentarea grupului folk din Constanța, interpretînd muzică scrisă de Gabriela Sauciuc, apoi realizările originale, semnate de formația de cimpoaie și carabe a Școlii din Sărulești (interpretînd o inspirată suită de melodii de joc), taraful Lic. ind. Oltenița, fluierașii din Negureni și altele. Mai puțin prezentă, în acest impresionant ansamblu de manifestări artistice, muzica de fanfară a avut totuși un demn reprezentant prin colectivul de elevi de la Lic. ind. de construcții Slobozia, aflat sub conducerea competentă și pasionată a lui Gh. Sîrghie. Un gen foarte slab reprezentat a fost cel al formațiilor și orchestrelor de cameră, cele cîteva ansambluri de diferite instrumente (uneori inspirat alcătuite) nereușind să ne schimbe impresia în privința acestei veritabile lipse din domeniul învățămîntului muzical.

Integrate programelor, recitările de poezie și montajele literare au demonstrat că dascălii care se ocupă cu aceste specialități cultivă cu pasiune creația originală românească cea mai nouă, în multe cazuri fiind prezente, pe scene, chiar remarcabile realizări semnate de către profesori. Pe lîngă o bogată creație

lirică recentă, semnată de Geo Dumitrescu, Marin Sorescu, A. E. Baconsky, Adrian Păunescu, Nina Cassian, Cezar Baltag și alții, tinerii recitatori și-au demonstrat aptitudinile și în lecții de compunere, apoi în îndemnuri pentru serbări, pentru critică, acțiuni etc. semnate de profesorii lor, printre care cîteva nume trebuie neapărat evidențiate : Dumitru Stanciu din Tîrgoviște, Adriana Dragnea din Fetești, Dem. Diaconescu din Constanța și Maria Sandu din Cobadin.

Am urmărit, cu deosebită atenție și desfășurările coregrafice din județele prin care am trecut și pot spune că, în acest gen, marea tradiție a fost atrăgător reprezentată, fie sub forme autentice, pline de valoare, fie modernizate. Dansuri cu temă, grupuri folclorice, dansuri de societate, dansuri moderne, ansambluri de dansatori de diferite vîrste, dansuri clasice, jocuri muzicale (felicitări realizatorilor Școlii generale Berca-Buzău) au reușit să ne capteze, în deosebit de mare măsură, atenția *Resteul, Floricica, Brîulețul, Sultănica, Cățeaua, Auleanul, Călușul* și multe alte dansuri cu nume pitorești, interpretate cu trăire și veritabilă pasiune, chiar de către școlarii cei mai mici, ne-au convins, din nou, că o cunoscută strigătură („Așa-i jocul românesc/ obiceiul strămoșesc") rămîne valabilă întotdeauna și mobilizează forțele, prin autentic și sinceritate.

Anton DOGARU

File de stagiune la opera maghiară din Cluj—Napoca

Un scurt popas pe meleaguri clujene ne-a prilejuit o extrem de instructivă incursiune în stagiunea Operei Maghiare din municipiul Cluj-Napoca. Urmărind timp de aproape o săptămînă spectacolele susținute la sediu dar și în deplasare, am putut surprinde cîteva aspecte esențiale ce definesc viața acestui organism artistic.

Tradiția repertorială, sprijinită pe mai mult de trei decenii de „rampă", a acreditat ideea unor stagiuni lirice extrem de variate. De la deschiderea oficială și pînă în prezent, pe scena Operei maghiare au fost prezentate peste 120 de premiere, multe dintre ele, *Nabucco* sau *Attila* de Verdi bunăoară, fiind premiere naționale. Baletul și opereta și-au găsit la rîndul lor binemeritatul loc pe această scenă ; titlurile „clasice" ale repertoriului liric — *Boema, Carmen, Tosca, Don Carlos, Traviata*, operă și balet contemporan, importante lucrări ale școlilor naționale, Bartók, Ravel, Stravinski, interesante selecții din repertoriul românesc, se succed armonios în programele de stagiune ale Operei, gîndite profund, alcătuite cu talent și ingeniozitate, corolar al unei strategii artistice menită a pune în valoare marea diversitate de stiluri a genului, dar și importantul potențial artistic de care Opera maghiară dispune în acest moment.

Pe parcursul timpului, pe scena Operei maghiare au strălucit vocile unor reputați interpreți precum Albert Anna Maria, Trenka Eva, artistă emerită, Vancea Eva, Francisc Silaghi, Mathyas Eugen, Sass Ladislau, artist emerit, Vida Victor, Szarmati Iosif, Ottroc Ferencz și alții, unii aflați încă în activitate, alții deveniți maeștrii celor mai tineri, care le urmează cu aceeași dăruire drumul. Înainte de a intra în amănuntele pe care spectacolele vizionate ni le-au relevat, înainte de a vorbi despre actuala galerie de voci a acestei scene, o mențiune cu totul specială se cuvine a fi consemnată : orchestra Operei maghiare din Cluj-Napoca, în pofida numărului restrîns de membri, este o adevărată formație de profesioniști, interpretările oferind satisfacții pe care de multă vreme nu le-am mai încercat, în contextul unui spectacol liric. Este foarte adevărat și faptul că în fruntea acestei orchestre strălucește autoritatea experimentatului dirijor Hary Béla, muzician complex, ajuns la o cizelare a măiestriei.

O bogată și solidă tradiție, cuvîntul reputație poate fi la fel de bine folosit ; o „istorie" lirică servită de voci de penetrație, de artiști cu adevărat dăruiți artei lor ; o excelentă orchestră, un repertoriu generos, iată ambianța în care garnitura vocală a Operei este chemată să se desfășoare, iar rezultatele depășesc nu o dată așteptările.

O mare dragoste de muzică respiră în viața artistică a acestui colectiv, cei care o urmăresc cu fidelitate, obișnuiți cu nivelul deosebit al interpretărilor, cu valoarea lucrărilor audiate, nu se aleg cu simple satisfacții de moment. Nu întîmplător, numărul anual al spectatorilor este foarte mare, Opera maghiară deținînd un record în materie, între instituțiile cu profil similar de la noi.

Am cunoscut o mare parte a vocilor Operei maghiare cu prilejul unei audiții datorată lui *Kovács Attila*, muzician din elita interpretării vocale, un om avînd sufletul deschis spre zări largi, animat de o rară dăruire colegială. Ideea sa, de a ne fi oferit ocazia-unicat a cunoașterii directe sau a reîntîlnirii în sala de repetiții a unei pleiade vocale prea puțin cunoscute, de o calitate cu totul aparte însă, dorința de a-și pune în lumina cea mai favorabilă colegii de scenă, iată fapte ce se argumentează prin ele însele, pledînd, explicînd acel climat de emulație ce stimulează și face posibilă performanța artistică.

O frumoasă impresie ne-a lăsat tînărul absolvent Daroczi Thomas, voce penetrantă cu timbru strălucitor, anunțînd posibilitatea abordării unui repertoriu larg, de la roluri de tenor lejer-spint, pînă la tenor dramatic, odată cu trecerea timpului, desigur. Iulia Kirkósa, soprană spintă cu nuanțe dramatice, ne-a oferit la rîndul său surprize : un material vocal de calitate, egal în registre, acut capabil a domina ample aparate orchestrale, în fine, sensibilitate și rafinament al frazării. Elisabetha din *Tannhäuser* de Wagner găsește în Iulia Kirkósa o interpretă de ținută. Vass Eva, o altistă cu mari posibilități, Maria Fancsali, lirico-lejeră cu glas proaspăt, pe care l-am dori folosit într-un repertoriu adecvat specificului său, Winkler Zoltan, bas de caracter, voce profundă cu multă consistență în registrul grav alături de tenorul Kiss Domokos și basul Máthyas Eugen, interpreți cu o prodigioasă activitate artistică, au completat programul prezentat, al cărui epilog, susținut

de soprana Marton Melinda ne-a entuziasmat. Absolventă a celei mai recente promoții a Conservatorului clujean, Melinda Marton se anunță o voce de mare viitor: înzestrată natural cu mari calități, cu o ritmică și intonație precise, simț și mișcare scenică cu totul ieșite din comun, Melinda Marton se recomandă drept o ideală interpretă a rolurilor eroinelor de operă comică. Posibilitățile sale actuale îi fac lesne de abordat marile roluri ale repertoriului liric, demonstrația cu Gilda din *Rigoletto* a fost, de altfel, edificatoare ; selectarea atentă a repertoriului rămîne însă o problemă esențială pentru conservarea și desăvîrșirea acestei emoționante voci.

Rigoletto de Verdi cu Daniel Lapossy — ducele, Vasile Cătană — rolul titular, Naghi Katalin — Maddalena, Máthyas Eugen — Sparafucille, Melinda Marton — Gilda, se prezintă cursiv, fără asperități într-un cadru scenografic sugestiv, creația Melindei Marton în Gilda detașîndu-se cu autoritate. După un spectacol în deplasare — opereta *Casa cu trei fete* de Schubert-Berthé, prezentat la Mediaș în fața unei săli arhipline, montare ce ne-a relevat alte trei voci frumoase, Lázló Ianos, Mester Jósef și Belani Margit aceasta din urmă demonstrînd și o prezență scenică remarcabilă, un spectacol pe care l-am găsit poate prea corect, și e firesc să fie așa, judecînd după stagiul de peste 14 ani pe care îi numără în repertoriu, după *Casa cu trei fete*, deci, o altă operetă, de data aceasta susținută la sediu, ne-a reținut într-un mod aparte atenția : este vorba de o recentă premieră, *O noapte la Veneția* de Johann Strauss. Anunțînd o echipă solistică de mare succes la public, Sziebert Istvan, Jakab Lajos, Iulia Kirkósa, Kontz Gabor, Marton Melinda, afișul atrage și datorită unui alt ume, al regizorului, nimeni altul decît reputatul solist Ionel Pantea. Este această nouă montare un categoric succes ; realizat cu o distribuție de voci tinere, proaspete, într-o versiune regizorală ingenioasă, de un pitoresc aparte, spectacolul se prezintă unitar, dinamic, alert, cunoscînd o remarcabilă afluență de public.

Ultimul spectacol vizionat, *Bal Mascat* de Verdi ne-a prilejuit o emoționantă întîlnire cu unul dintre numele înscrise în cartea de aur a istoriei Operei maghiare : tenorul Francisc Silaghi, aflat într-o formă vocală remarcabilă, aducînd — pentru a cîta oară ? — proba unei incontestabile tinereți artistice. Iulia Kirkósa, după un adevărat maraton solistic, trei spectacole în 24 de ore, a creat o Amelie dramatică, rolul oferindu-i un generos cadru de desfășurare. Simon Katalin — Ulrica a emoționat cu marea sa știință a cîntului, și, nu în ultimul rînd se cuvine a fi menționată evoluția tinerei Melinda Marton în rolul Oscar, pe care-l rezolvă cu o dezinvoltură vocală și scenică absolut entuziasmante. Și, din nou, cuvintele cele mai alese orchestrei Operei și conducătorului ei, dirijorul Hary Béla ce ne-au purtat alături de un public entuziasmat, pe culmi de expresivitate.

Exegeza muzicologică a actualizat adeseori problema crizei genului liric ; pentru artiștii și publicul Operei maghiare, această temă este cu totul neavenită. Atenția pe care iubitorii genului sau cei interesați o acordă acestui nucleu de forță artistică al cărui nivel de prezentare depășește cu mult media, este pe deplin convingătoare. Și, în această idee, premiera discografică a Electrecordului, albumul *Soliștii Operei maghiare din Cluj-Napoca*, ne apare ca foarte firească. Publicul meloman are din nou ocazia de a se reîntîlni în cuprinsul acestui disc cu două voci de excepție : soprana Kriza Agnes și basul Kovács Attila.

Basul Kovács Attila

Cîntăreață complexă, abordînd atît repertoriul liric cît și cel concertistic și cameral, extinse pe o vastă gamă stilistică, de la lucrări clasice la cele contemporane, Kriza Agnes se recomandă pe acest disc drept o voce de calitate, demonstrînd cultură stilistică, o impecabilă tehnică a cîntului. Ascultîndu-l pe Kovács Attila, apreciem în cîntul său simțul bravurii de mare vitalitate, fluiditatea melodică, acuratețea interpretării, dominarea efectivă a tumultului undelor sonore și, nu în ultimul rînd, subtilitatea gîndirii ce-i este caracteristică.

Un disc-carte de vizită, o frumoasă recomandare pentru valorosul colectiv artistic al Operei Maghiare din Cluj-Napoca.

DANIELA CARAMAN FOTEA

RECENZII

Veşnic tînărul George Enescu de George Sbârcea

„Cartea aceasta... () ... îşi propune să dea — cu ocazia centenarului naşterii Maestrului — o scurtă imagine veridică despre arta, viaţa şi concepţiile estetice ale lui George Enescu". Am desprins această frază din introducerea volumului *Veşnic tînărul George Enescu*, apărut de curînd la Editura Muzicală, Bucureşti 1981, sub semnătura lui George Sbârcea, ea cuprinzînd profesiunea de credinţă a autorului, miezul intenţiei sale din care s-a zămislit această ultimă scriere. Volumul se constituie ca o înmănunchere de eseuri, fiecare capitol, din cele XIII pe care le cuprinde, sintetizînd, în amănunte profunde, esenţiale, cîte una sau mai multe faţete ale personalităţii celui care s-a autocaracterizat drept „Cinci într-unul". Cartea nu urmăreşte o cronologie strictă, o alăturare de numeroase date biografice, ci, pe baza citatelor extrase din declaraţiile şi interviurile lu George Enescu la care adaugă comentarii proprii referitoare la cele mai importante manuscrise ale Maestrului, George Sbârcea reuşeşte un volum ce oferă cititorilor, atît pe înţelesul celor neavizaţi cît şi valabil pentru specialişti, o nouă imagine a lui Enescu-omul, textul scris interpunîndu-se ca intermediar de la suflet la suflet, între creator şi publicul său.

Capitolul I cuprinde o schiţare a timpului socio-istoric-cultural în care a putut prinde contur personalitatea lui George Enescu, ca şi parte din datele copilăriei văzute de Maestru prin prisma senectuţii şi ale începuturilor într-ale uceniciei muzicii — la Viena şi Paris, — ca şi prezentarea de către compozitor a primelor opusuri : *Poema română op. 1, Sonata pentru pian şi vioară nr. 1 în Re major, op. 2, Suita pentru pian nr. 1 în stil vechi, în sol minor op. 3, Cantabile şi Presto pentru flaut, Legenda pentru trompetă şi pian, Piesă de concert pentru violă cu acompaniament de pian.*

Capitolul II cuprinde comentariul crezului artistic al Maestrului, cu precădere al interpretului, al violonistului, pianistului şi dirijorului George Enescu. Opiniile sale estetice referitoare la arta interpretării lucrărilor marilor clasici, calităţile deosebite ale presei, momentul Enescu fiind abil plasat între trecutul cu tradiţia sa şi prezentul, alăturat prin inovaţie, viitorului. Lectura acestui capitol este un cîştig pentru orice tînăr interpret, găsindu-se aici şi informaţii preţioase despre *cum* cînta şi *cum* lucra George Enescu. Dacă ar fi să amintim doar afirmaţia „...în calitate de interpret nu-mi este îngăduit să am o poziţie personală faţă de compozitorul sau opera interpretată. Înţeleg să mă confund cu intenţiile compozitorului şi să-i urmez cu sfinţenie indicaţiunile !" (pag. 33) Ca o continuare a precedentului capitol, capitolul III al cărţii lui George Sbârcea vorbeşte despre Enescu-compozitorul, referindu-se în amănunt la cele două *Rapsodii*. Capitolele următoare continuă drumul compozitorului. Capitolul IV — *Suita nr. 1 pentru orchestră, în Do major op. 9, Simfonia nr. 1 în Mi bemol major op. 13* şi *Dixtuorul pentru instrumente de suflat op. 14* Capitolul V : *Simfonia nr. 2 în La major op. 17.* Acelaşi capitol cuprinde şi amănunte ale activităţii lui George Enescu în România, contribuţia sa la formarea şcolii româneşti de compoziţie, la ridicarea nivelului vieţii muzicale bucureştene, ajutorul dat tinerilor compozitori şi interpreţi — Premiul George Enescu, activitatea sa de violonist şi dirijor.

Capitolul VII este dedicat *Simfoniei nr. 3 în Do major* urmînd şi firul activităţii bucureştene prin contribuţia sa la înfiinţarea Filarmonicii, a Operei Române şi a Societăţii compozitorilor români.

Capitolul VII prezintă *Sonata pentru pian nr. 1 în fa diez minor op. 24 şi Sonata a III-a pentru pian şi vioară, „în caracter popular românesc" op. 25,* lucrare ce a fost în scurt timp înscrisă în repertoriul marilor violonişti ai lumii — Yehudi Menuhin, Christian Ferras, Isaac Stern şi alţii. În aproape fiecare dintre capitolele deja parcurse se fac referiri la opera *Oedip.* Capitolul VIII al cărţii este în întregime dedicat acestei lucrări. Ultimele capitole ale cărţii — IX—XIII — vorbesc despre anii de maturitate ai Maestrului, cuprinzînd implicit referiri de sinteză, priviri de ansamblu. Portretul artistului în apogeu, complexitatea giganticei personalităţi a lui George Enescu, Enescu-artistul luptător, artistul-cetăţean, cel ce se declara „un pacifist convins" (pag. 107) şi care afirma că „Fără credinţă şi omenie NU există artă !" (pag. 109), *Suita sătească pentru orchestră op. 27, Suita pentru vioară şi pian „Impresii din copilărie" op. 28,* poemul simfonic *Vox Maris,* ultimele două *Cvartete, Simfonia de cameră pentru douăsprezece instrumente soliste, op. 33* — oferă generoase ocazii de comentariu, analiză şi apreciere. Desigur, nu lipsesc date referitoare la activitatea lui Enescu pe marile scene ale lumii, turneele sale ca violonist şi pianist, comentariile presei şi opiniile celor apropiaţi artei şi gîndirii sale. Un *Indice alfabetic* al lucrărilor Maestrului încheie volumul.

Am început recenzia citînd din *Prefaţa* cărţii. Vom încheia tot cu cuvintele autorului : „Am stăruit în eseul acesta nu atît asupra operei complete şi nici măcar asupra biografiei detaliate, cît asupra bogăţiei sufletului şi a artei lui George Enescu. Spre a-i sesiza cu adevărat măreţia, calea cea mai sigură este audierea muzicii lui, adevărată cale de iniţiere, căreia nici o scriere, nici o exegeză nu i se poate substitui". Este un îndemn ce trebuie urmat, cuvîntul şi sunetul îmbinîndu-se în a da o imagine cît mai veridică, mai profundă şi mai complexă, asupra geniului muzicii româneşti, George Enescu.

Cristina SÂRBU

Pinter Lajos — Mărturii despre George Enescu

Printre lucrările distinse cu premiul Uniunii compozitorilor pe anul 1980, se numără și cartea lui Pintér Lajos, *Mărturii despre George Enescu*, traducere din limba maghiară de Tereza și George Sbârcea, cu o prefață de George Sbârcea. Deci, din nou un volum consacrat muzicianului român, inepuizabil a cărei complexitate se lasă cu greu exhaustiv abordată. Spunem aceasta, pentru că, după două decenii de căutări neobosite, cu realizări remarcabile, muzicologia românească continuă să descopere noi date bibliografice care vin să întregească profilul muzicianului. De data aceasta, cercetările lui Pintér Lajos s-au îndreptat spre presa de limbă maghiară a României interbelice, restituind biografiei enesciene un serial de cronici, interviuri, mărturii etc., prilejuite de concertele pe care Enescu le-a susținut în acea vreme în marile centre culturale transilvane : Cluj, Tg. Mureș, Oradea, Timișoara, Brașov, Satu Mare.

Cronicile, mai mult sau mai puțin profesionale, unele însă dovedind o surprinzătoare intuiție în aprecierea personalității enesciene, se întrec în a elogia arta interpretativă a maestrului : „unul dintre cei mai mari violoniști a, lumii", „ni-l evocă pe Ysaye", „flozof al viorii", „interpret al celei mai desăvîrșite spiritualizări", „incomparabil și copleșitor", „Eminescu al muzicii". Și toate exaltă mai ales umanismul lui George Enescu.

Estetica fundamentală a interpretării enesciene (purtînd amprenta unui caracter introvertit), conform căreia rezolvările problemelor de tehnică trebuiesc supuse marilor idei stilistice, reiese din majoritatea impresiilor notate de cronicarii timpului : „Enescu este înclinat prin firea sa mai curînd către aprofundarea frazării, exprimarea celor mai fin nuanțate frumuseți ale muzicii, decît spre etalarea bravurilor de virtuozitate" scria cronicarul ziarului *Uj kelet* la 14 ianuarie 1927. Enescu în fața lui Bach (forța artei interpretative enesciene, arată George Manoliu, provine din rigoarea asociată cu libertatea cîntului, din sobrietate și expresivitate, modestie și adorație în fața partiturii), pe care „îl filtrează prin sufletul său": „În Ciaccona am descifrat — scria cronicarul aceluiași ziar clujean — simțămintele poetice, învăluitorul lirism al artistului". Apreciind în general repertoriul violonistic enescian, același cronicar subliniază : „El îmbrățișează cu o adîncă și deplină înțelegere spiritul maeștrilor din toate epocile și toate școlile, interpretările sale exprimînd universalitatea gîndirii muzicale — o proprietate doar a celor mai mari artiști".

Interpretarea, în primă audiție absolută, la Oradea, a *Sonatei nr. 3 pentru pian și vioară, „în caracter popular românesc"* este consemnată de presa vremii ca un „eveniment istoric".

Contribuția lui Pintér Lajos — prin acest volum — la completarea biografiei enesciene este considerabilă. Gestul de a face utilă această multitudine de articole, regizată cu experiența gazetarului cu o bogată activitate în domeniu și trecută prin filtrul gîndirii muzicologice oferă o nouă perspectivă eforturilor pe care cercetătorii le fac pentru reconstituirea acestui prețios și unic capitol al istoriei muzicii românești care a fost George Enescu.

Michaela ROȘU

Virgil Medan — Cîntece Epice, Folclorul copiilor

Culegerea de folclor, activitate cu tradiție în folcloristica românească, ne apare încă și astăzi de stringentă necesitate. Se observă cum, de la un an la altul, procesul de transformare al unor genuri este din ce în ce mai accentuat și mai rapid, modificările vizînd atît elementele morfologice ale muzicii populare (sisteme modale, grad de ornamentare, structuri ritmice, formă etc.) cît și factorul de implicație funcțională. De accea, paralel cu lucrările de sinteză, cu pronunțat caracter teoretic, colecțiile de folclor muzical, fie ele axate pe un anumit gen, fie pe o anumită zonă folclorică, rămîn de certă utilitate și actualitate.

În această categorie de lucrări se includ și volumele „Cîntece epice" și „Folclorul copiilor" aparținînd etnomuzicologului clujean Virgil Medan, publicate în 1979 și, respectiv, 1980, sub egida Comitetului județean de cultură și educație socialistă și a Centrului de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă din județul Cluj, precum și a Inspectoratului școlar județean și a Consiliului județean al organizației pionierilor (în cazul celui de al doilea volum citat). Ambele volume au o structură asemănătoare, cuprinzînd un studiu introductiv urmat de colecția propriu-zisă.

De la început trebuie menționat faptul că sub denumirea generică de „cîntec epic" Virgil Medan strînge o serie de genuri muzicale diferite, elementul comun acestor genuri fiind argumentul literar de natură epică. Este ocolit termenul „baladă" deoarece în această parte a țării nu întîlnim genul improvizatoric, cu formă liberă — recitativul epic, care este îndeobște denumit astfel. Textele epice îmbracă în zona cercetată de autor haina muzicală a colindului, cîntecului propriu-zis („doinit"), cîntecului de joc, romanței. Toate sînt genuri cu formă fixă strofică. Structurile modale diferă, înscriindu-se în general în sfera pentatonicului și a diatonicului, ritmurile fiind de asemenea diverse, specifice sistemelor giusto-silabic, parlando-rubato sau divizionar.

Punctînd cîteva dintre ideile care sînt expuse în introducerea acestui prim volum, vom aminti considerațiile făcute asupra termenului „baladă" și a etimologiei sale, ca și menționarea primilor autori care s-au referit la un substrat mitologic al eposului românesc (Dimitrie Cantemir, Vasile Alecsandri,

Mihai Eminescu, Atanasie Marienescu, George Coşbuc, Nicolae Densuşianu). Referitor la acest ultim aspect, Virgil Medan pledează pentru o reconsiderare, de pe poziţii ştiinţifice, a lucrării lui Nicolae Densuşianu, controversata „Dacia preistorică", pe care o consideră „o operă bogată în date şi atît de generoasă în sugestii spre cercetări mai aprofundate". De altfel în ambele lucrări autorul avansează şi susţine ideea rădăcinilor folclorului românesc, cel puţin în cazul genurilor aflate în discuţie — cîntecul epic şi folclorul copiilor — în cutura vechilor daci, cu penetraţie pînă în epocile preistorice. În continuare sînt expuse păreri cu privire la originea şi geneza unor teme epice, subliniindu-se necesitatea cercetării comparate a celor de circulaţie universală şi mai ales a celor frecvente în zona sud-estică a Europei, acestea din urmă avînd obîrşie comună bazată pe o comunitate de ordin etnic şi cultural.

În studiul introductiv se fac şi referiri la modalităţile de interpretare ale cîntecelor epice (interpretare vocală solistică sau de grup şi vocal-instrumentală), precum şi la unele aspecte caracteristice rezultate din analiza melodică, ritmică şi formală. În final autorul propune o clasificare a cîntecelor epice, pe baza principiului tematic, în 5 mari categorii : „mitologice", „social-istorice", „păstoreşti", „familiale" şi „jurnale-orale", în interiorul acestor categorii fiind grupate motivele literare înrudite.

Colecţia propriu-zisă cuprinde un număr de 314 piese alese din diferite culegeri realizate în perioada 1950—1978 în 75 de localităţi din judeţele Cluj, Bistriţa-Năsăud, Maramureş, Mureş, Sălaj, Bihor, Sibiu, Arad, Satu Mare, Alba, localităţi a căror poziţie geografică este ilustrată în harta ce însoţeşte volumul. Piesele provin din arhiva personală a autorului (192 melodii) şi din Arhiva secţiei de folclor din Cluj-Napoca (122 melodii). Transcrierile au fost făcute, în majoritatea cazurilor, după benzi de magnetofon, urmărindu-se o reducere cît mai fidelă a aspectelor intonaţionale, ritmice şi de formă, numai 12 piese fiind notate direct după auz. Tot pentru o redare cît mai apropiată de specificul graiului local, sînt folosite în notarea textelor unele semne diacritice. Analizînd asocierea dintre textele epice şi haina lor muzicală, ca şi funcţia pe care o îndeplineşte produsul acestei alăturări, constatăm o certă predominanţă a colidului în categoria „mitologică" şi cea „păstorească". Motive ca „fratele şi sora", „miracolul cerbilor", „jertfa zidirii", „surorile", „fabule", „vitejeşti", „fata peţită de turci", „mioara", „peţitorii" sînt cunoscute numai sau în majoritatea cazurilor cu funcţie de colind şi structura muzicală specifică acestui gen. Chiar şi în categoria „familiale" vom întîlni motive cunoscute mai mult colindelor („boala fetei", „mireasa moartă"). Celelalte categorii : „social-istorice" (motivele „Pintea viteazul", „Avram Iancu", „refugiaţii", „Radu", „Mantu" etc.), „familiale" (motivele „Vălean", „proba dragostei", „fata întemniţată", „nevasta vîndută", „moş bătrîn", „soacra rea" etc.) şi „jurnalele orale" sînt aproape în exclusivitate intonate pe melodii de cîntec propriu-zis sau cîntec de joc. În unele cazuri şi această preferinţă poate fi un indiciu asupra vechimii temelor menţionate.

Cel de al doilea volum, „Folclorul copiilor", este dedicat Anului Internaţional al copilului (1979). În introducere, autorul face cîteva consideraţii asupra originii repertoriului celor mici, repertoriu în general neunitar în care primează fondul autohton dar se întîlnesc şi melodii din folclorul altor popoare sau chiar din creaţia cultă românească şi străină, asupra vechimii unor producţii, reluînd şi aici ideea unui fond ancestral, a unui subrstrat comun, care, alături de poligeneză, poate explica similitudinile stilistice şi funcţionale în cadrul unor genuri. De asemenea este adus în discuţie aspectul instructiv-educativ al repertoriului copiilor. Subliniem inserarea unei foarte documentate bibliografii referitoare la problema studiată, de la primele contribuţii ale secolului al XVIII-lea (Cantemir, Sulzer, Del Chiaro) la cele apărute în perioada contemporană (pînă la data terminării lucrării). Sînt accentuate în mod deosebit contribuţiile lui Constantin Brăiloiu şi George Breazul în acest domeniu.

Studiul cuprinde şi o analiză a folclorului copiilor sub raportul versificaţiei, sistemelor intonaţionale, structurilor ritmice specifice şi modalităţilor de construcţie formală pe baza motivelor şi celulelor generatoare, ca şi o descriere a diferitelor modalităţi de interpretare. În final Virgil Medan propune şi aici o clasificare pe principiul tematic, grupînd variantele de text în 5 mari categorii : I-cosmico-meteorologice („soarele", „luna", „focul", „ploaia", „curcubeul" etc.), II-magico-rituale („ghiocei şi viorele", „terapeutice", „colinde", „legarea cozilor", păpărugile" etc). III-vieţuitoarele (insecte, păsări, animale), IV-joaca („glumeţe şi ciufelnice", „şcoala", „om sărac", „scalda", „numărătorile" etc.), V-cîntece şi jocuri iniţiatice („batistuţa", „printre munţi şi printre văi", „ţăranul", „castelul frumos", „suveniri" etc.).

Culegerea propriu-zisă cuprinde un număr de 546 producţii muzical-literare culese din 34 de localităţi din judeţele Cluj, Sălaj, Bistriţa-Năsăud, Mureş, Maramureş, Bihor.

Ambele lucrări sînt însoţite de un rezumat în limba franceză, un glosar, un indice al localităţilor şi informatorilor de la care s-a cules şi de hărţile zonelor cercetate.

Cele două volume ale lui Virgil Medan, „Cîntece epice şi „Folclorul copiilor", se înscriu printre lucrările care aduc o contribuţie meritorie la cunoaşterea şi valorificarea folclorului românesc, materialul prezentat fiind bogat, inedit, interesant atît sub aspect documentar cît şi al calităţii estetice.

Cristina Paşcu RĂDULESCU

Marele cîntec al istoriei

Întemeierea unei lumi, ctitorirea unui om din neliniști și opțiuni repetate, într-un cuvînt construcția și creația, lungul drum al Istoriei către Operă, reprezintă nucleul unui fascinant univers românesc, pe care Mihail Diaconescu îl dezvăluie cu fiecare carte a sa.

Romanele lui Mihail Diaconescu — *Visele au contururi precise, Culorile sîngelui, Adevărul retorului Lucaci, Umbrele nopții, Marele Cîntec* — poartă nostalgia Meșterului Manole. Aici, în acest univers, se construiesc oameni, se construiește o operă, se zidește istoria. Pîrvu Mutu înalță o catedrală de culori, retorul Lucaci optează pentru cuvîntul-act, Ștefan Manu își sculptează eșecul-nostalgie, Ioan Căianu-Valachus, hăituit de istorie, descoperă puterea muzicii.

Marele Cîntec (1980) este un roman polifonic, în care tema personajului Ioan Căianu-Valachus — reluată cu variațiuni : călugărul, magistrul, compozitorul, omul politic, îndrăgostitul, luptătorul, fugarul, nehotărîtul etc. — se întretaie fie cu temele grupurilor corale (efebii de la *schola musical* din Șumuleu, nobilii, răsculații etc.), fie cu tema „solistei" (Suzana Cîndea) etc. De fapt, marile linii melodice, care constituie textura de profunzime a acestei partituri românești, se lasă citite cu ușurință sub strălucirea cromatică. Voința de putere, Poiesis (creația), Eros și Thanatos — semn dublu, contradictoriu, baroc — tatuează istoria și destinul personajelor, imprimă un anumit ritm deciziilor fundamentale, gestului exemplar. Mihail Diaconescu îl recitește pe Bach prin Wagner. Romancierul redescoperă prin (sub) document arhetipul, o anume statornicie și cuminție, un eroism tăcut, milenar, indestructibil. Dincolo de spasmele și spaimele Istoriei, omul acestor locuri își clădește o eternitate și o istorie, numai a sa, prin luptă și jertfă. Înălțarea eternității în(tru) spirit, modelarea spiritului românesc în(tru) eternitate — iată exigența morală, devenită principiu pentru personajele lui Mihail Diacanescu.

Cele trei părți ale romanului *(Patima, Rătăcirea, Homo pro instrumentum)*, urmate de un *Epilog* se structurează în douăzeci și șapte de capitole. Regăsim aici, transpuse în cuvînt, antifonul, canonul, elemente de sonată și simfonie. Circulația unei semnificații prin mai multe cîmpuri axiologice, transcrierea unei idei în diverse chei și ritmuri formale are drept rezultat un anumit număr de opere cu valori expresive, semantice, filosofice, estetice diferite. Din sunet și imagine nu mai rămîn decît cuvinte, pe care istoria le schimbă la fiecare zece ani sau, chiar, mai des. Așadar, chiar dacă Mihail Diaconescu nu uită „lecția marilor clasici" : Romain Rolland *(Jean Christophe)* și Thomas Mann *(Doctor Faustus)* ; chiar dacă vom descoperi în roman acorduri armonice sau dizarmonice, schimbări de ritm și tempo, alternanța și contrapunctul, *Marele Cîntec* nu va fi numai o simplă transpunere în limbaj românesc a unui discurs muzical, de pildă, a *Codicelui Caioni.*

Romanul lui Mihail Diaconescu este istoria incitantă a scrierii unui cîntec. Sărbătorile (Eros) și eșecurile (Thanatos) trupului se transformă în fraze muzicale. Ceremoniile, mascaradele și carnavalurile istoriei devin terțe, cvinte, septime. *Magnus Cantus Coelestis* este fisurat de istorie. Interesele politico-economice, marile și micile puteri, împărații, regii, pontifii (Ludovic al XIV-lea, Leopold de Habsburg, Carol al II-lea Stuart, Oliver Cromwell, Papa Inocențiu, Kara Mustafa, Mihai Apafi) se întîlnesc, converg către focarul incandescent al creației. Imaginea muzicală este o *coincidentia oppositorum.* La început, pentru muzicianul Ioan Căianu-Valachus, cîntecele sînt suferințe nenumite, întrebări chinuitoare, labirintice, în fața cărora nici trupul, nici lumea nu se preschimbă în răspunsuri. Pentru el, a fi în lume înseamnă a fi în interogație. Omul este o întrebare, născută ca un răspuns la întrebările universului. Viziunea ontologică și muzicală a lui Căianu este una acut interogativă. Fiecare treaptă pe care omul o urcă prin sine și prin lume este îndoială, neliniște, nerăspuns. Destinul individual este o amenințătoare înlănțuire de fluxuri și refluxuri. Înfrîngerea nu este definitivă. Adevărul poate fi un șir de erori. Deschiderea — element esențial baroc, după Wölfflin și Jean Rousset — marchează spațiile conștiinței. De unde o anume nostalgie a nesfîrșitului, a nemărginirii și, pe de altă parte, nevoia de amînare, frica de a termina, setea de relativ.

Pentru Gabriel Ivul — prieten al lui Ioan Caianu-Valachus, în fond alterego, dublu antitetic, o altă ipostază posibilă a compozitorului — muzica este ambiguitate și tăcere, frică și lașitate. Gabriel Ivul — adept al lui Platon și Augustin — afirmă că muzica este *mendacium*, adică minciună și iluzie : „Frăgezimea unui sunet care nu se leagă temeinic de nici un lucru adevărat..." (p. 470). Adevărul este exilat din melos. Muzica se înscrie într-un spațiu demonic : „Minciuna este cea mai iscusită născocire diavolească." *(ibid).* Ca atare, omul dominat de *daimon*-ul melosului va fi scindat : minciuna-muzică „ne despică ființa în două ca și cum am avea un suflet sfîșiat, *duplex cor*, tras în toate părțile." *(ibid.).* Într-adevăr, Ioan Căianu-Valachus poartă stigmatul unei existențe baroce. Destinul său este, de fapt, un lent proces de erodare și fisurare, neîncetată și ilimitată, a conștiinței. Muzica îi este blestem și mîntuire. Dar, dincolo de linia melodică, dincolo de timpul-fără-de-timp al sunetului pîndește Istoria — spațiu al acțiunii, al faptei, al *afirmativului*, după cum muzica este un *spațiu al negativului* : „E nevoie să te lapezi de slăbiciunile pe care le ai pentru cîntec și să treci cu hotărîre în tărîmul lui *da. Ars musicae* și *Magnus Cantus Coelestis* cu toate doinele lui la un loc nu fac parte din acest tărîm." (p. 470 — 471). Închipuirile, neliniștile, întrebările marchează tot atîtea prăbușiri pe harta ființei lăuntrice. Dar fie-

care întrebare, fiecare frică transformată în muzică, înaltă deasupra rănilor deschise o catedrală transparentă și fragilă. Muzica este înainte de toate întrupare. Cum ar putea sunetul să des-fiinţeze lumea ? Oare negativul lumii să fie muzica ? Imaginile ei — crede Gabriel Ivul — „prefac toate cele ce ne înconjoară în cele mai pieritoare lucruri cu putinţă." (p. 470). Dar, poate că muzica nu face altceva decît să dezvăluie golul imens, pe care lumea îl ascunde ca o mască. Ea revelează moartea rătăcită în lucruri. Ea îl revelează pe om sieşi ca un veşnic insetat, mereu la pîndă, mereu îndoindu-se. Muzica aprinde pentru o clipă Marele Vid, în care aşteaptă timpul-fără-istorie şi spaţiul-fără-geografie. Ea aprinde pentru o clipă Marele Vid, pe care-l populează cu fiinţe de neînchipuit : timpul se umple de istorie, spaţiul devine continent, ţară, fluviu. Muzica poate fi intrarea secretă prin care lumea pătrunde în tăcerile omului şi prin care omul evadează, rătăcindu-se apoi în lume. Într-adevăr, prin muzică omul se întrupează pe sine ca om, întrupînd lumea. Muzica este şi afirmaţie, şi negaţie, şi interogaţie, simultan. O efemeridă, prin care eternitatea devine posibilă.

Pentru Ioan Căianu muzica va fi, în cele din urmă, opţiunea, putere, act : „puterea mea se adună toată în cîntece." (p. 537). Va fi memorie a luptelor interioare şi a marilor războaie, *o istorie a istoriei. Magnus Cantus Coelestis* armonizează profunde contradicţii, sîngeroase lupte pentru putere, vechiul cu noul, cîntarea bisericească şi doina, sacrul şi profanul. Cu toate acestea, textul muzical nu va fi pentru Ioan Căianu un spaţiu al înţelegerii senine şi resemnate. În primul rînd, a alege muzica înseamnă a respinge puterea clericală, a reconstitui istoria din perspectiva unor alte valori. Muzica primeşte în ea însăşi istoria, negînd-o, pregătind o altă istorie. *Magnus Cantus* este, pe de o parte, evadare şi revoltă împotriva canonului gregorian prin introducerea doinei, şi, pe de altă parte, revoltă împotriva unei istorii impuse, false (Mihai Apafi — principe al Ardealului — este susţinut de puterea otomană etc.) prin instaurarea unei stări de opţiune liberă, a stării de îndoială, a stării de jertfă. A te da pe tine însuţi ca pradă şi jertfă constituie începutul unei istorii adevărate. Muzica este tocmai acest spaţiu de jertfă, prin care se poate intra într-o altă istorie. Ea te poate face mai singur prin faptul că vei zidi în ea şi prin ea o istorie-lume după chipul şi asemănarea ta. Te face însă şi multiplu, plural, prin istoriile pe care le-a străbătut şi de care s-a lăsat pătrunsă, prin cele pe care le-a semnificat, prin orizonturile solidarităţii deschise fiecăruia. Aşadar, muzica mai este ieşire din starea de jertfă şi pregătire a stării de libertate. Libertatea nefiind altceva decît o istorie sculptată după ritmul propriei conştiinţe, în consonanţă cu celelalte conştiinţe fără de care *eul* devine tăcere, neant, inexistenţă.

După lectura cărţii, cuvintele dispar treptat, sintaxa îşi pierde formele, rămîne numai cîntecul Istoriei — *Magnus Cantus Coelestis* — trăit şi însemnat cu grijă de un anume Ioan Căianu-Valachus. *Marele Cîntec* iradiază nostalgia inefabilă şi mistuitoare a muzicii reafirmă conştiinţa indestructibilă a românului dintotdeauna de a fi (în) istorie, puterea lui de a dăinui prin spirit şi faptă.

Narcis ZĂRNESCU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

AUREL STROE

PROFIL (I)

Horia Şurianu

Dans le monde musical roumain, les oeuvres d'Aurel Stroe ont toujours été comprises comme un acte courageux, comme un acte d'avant-garde. Le compositeur, qui semble incommode à ceux qui se placent au-dehors de la musique, à ceux qui ne peuvent pas percevoir son ouverture immense, est un explorateur de l'inédit aussi bien qu'un „rêveur" des structures profondes. Il sait conduire la musique sur ces voies imprévues de la pensée qui la mènent hors des limites de sa sphère d'action habituelle et lui permettent de pénétrer ainsi dans des zones moins étudiées, d'aspirer à un retour aux origines, au stade de genèse.

Penser en abstrait la condition de la musique

Ce qui préoccupe le compositeur Aurel Stroe, notamment la condition de la musique, suppose la quête des origines de cet art, en le pensant, premièrement, en dehors de celui-ci, ensuite dans le contexte interdisciplinaire, et pénétrant ainsi dans son intérieur, au niveau de la genèse. C'est un chemin que nous proposent, par leurs créations aussi bien que par leurs études théoriques de musicologie, quelques compositeurs contemporains, parmi lesquels Aurel Stroe.

Mais que veut dire penser en abstrait l'art musical et la condition de la musique ?

Penser d'une manière abstraite ne signifie pas seulement concevoir de la musique, mais concevoir des structures qui peuvent devenir de la musique aussi. Par conséquent, on aboutit à l'idée de structure unique valable pour tous les arts, problème central de la recherche d'Aurel Stroe, déployé dans le projet d'une *Fontaine* (qui n'a jamais été construite, ayant seulement une valeur théorique) et ensuite dans *Compoziţii şi clase de compoziţii* (Compositions et classes de compositions), étude publiée dans la revue „Muzica" (nos. 4, 6, 11/1970 et 6/1971). La conception abstraite d'une structure unique a abouti à la construction de classes de compositions, ce qui, en ce qui concerne la musique, signifie „non pas une symphonie mais la symphonie même" selon le mot du compositeur. De là, bien sûr, les conséquences découlent en éventail. Il faut réviser quelques notions du langage musical, et, en étroite liaison avec le langage, le système de signes qui lui correspond. Mais ne passons pas aux conséquences avant d'éclaircir le sens des notions fondamentales de départ. Et, pour arriver à ces notions, il faut poser dès le commencement que l'objectif de notre analyse n'est pas la description d'une oeuvre isolée, pour trouver finalement sa signification ; nous essayons d'établir les lois générales qui ont fait naître *cette oeuvre* et, respectivement, l'ensemble des oeuvres d'Aurel Stroe, par le déchiffrement du code de leur composition. Nous arrivons donc à nous occuper non pas de la musique „réelle" mais d'une musique possible, en découvrant la structure et les lois de son fonctionnement en musique.

Du point de vue des oeuvres musicales (en général) et de l'étude d'une structure abstraite où s'intègre la musique aussi, on peut distinguer deux aspects : l'un „concret" et l'autre „abstrait". Le premier aspect a trait à l'existence de l'oeuvre en soi comme singularité ; le second énonce une vérité qui ne dépend pas des références spatiales et temporelles, ce qu'on appelle d'habitude en musique „des structures en dehors du temps" (Xenakis). „Si la botanique est une science, son objet n'est pas constitué par le monde végétal, mais par les lois qui le gouvernent, la «végétalité». D'autres sciences peuvent aussi s'occuper des plantes, en appliquant, par exemple, les lois physiques ou chimiques." [1]

Le programme *Musgener,* élaboré par le compositeur (et présenté dans l'étude *Compositions et classes de compositions)* est significatif en ce sens. Il se propose d'examiner les structures formelles dont on peut dériver

[1] T. Todorov — *„Poetica"*, Editura Univers, Bucureşti, 1975, p. 9.

les paramètres musicaux. Ceux-ci n'apparaissent plus sous leur aspect traditionnel mais donnent naissance à d'autres configurations ou formations musicales. Il en résulte des visions nouvelles sur la perception du son et de la redondance sonore, on approfondit l'idée d'un espace discret et de la simulation d'un espace continu, on arrive à une nouvelle dimension du temps ayant des conséquences sur la forme musicale, et vers la fin, à l'idée d'une éthos avec de nombreuses implications dans la sémantique de l'art des sons. Le compositeur a appliqué efficacement ce programme très complexe par le procédé PRAT (procédé d'attribution), et a engendré ainsi une série de compositions.

Le problème de l'application est très discuté dans tous les domaines. Comment peut-on obtenir, à partir de la structure abstraite (construite actuellement par les démarches des sciences mathématiques), des représentations concrètes? Les physiciens ont eu beaucoup de difficultés là-dessus, surtout ceux qui s'occupent de la microphysique, discipline où les représentations concrètes ne sont parfois que des déductions logiques abstraites. Le langage précis des mathématiciens „a, de par sa nature, quelque chose d'abstrait et de formel, mais la majorité des physiciens ne doutaient pas du caractère concret de l'univers physique dont les formules mathématiques n'avaient pour but que de donner une description plus ou moins exacte" [2].

Le physicien Louis de Broglie est persuadé que, indépendamment de notre pensée, „il y a une réalité physique qui nous est extérieure" [3], et que seules l'intuition et l'imagination peuvent abolir les démarches purement déductives, qui n'arrivent pas aux représentations concrètes, mais s'enferment en elles-mêmes. Cette idée, appliquée à la musique (nous pensons seulement à la musique notée !) où l'on part implicitement, comme pour toute réalité physique, de l'existence d'un *espace abstrait*, nous mène a penser (par analogie avec les conceptions de de Broglie) que les structures en dehors du temps, constituées dans cet espace, et dont on doit partir, sont projetées dans „l'espace sonore" grâce à l'intuition et à l'imagination du compositeur, qui met en relation les représentations sonores et les déductions théoriques formelles établies par les principes mathématiques dans le cadre des structures. Ces structures nécessitent donc une pensée abstraite, faculté fondamentale de n'importe quel créateur, tandis que la condition de la musique est, mise à part l'existence des structures abstraites dans lesquelles la musique est comprise aussi, de représenter par les objets sonores cet „espace abstrait" (au niveau de la partition et non pas de l'exécution musicale).

Mais la représentation sonore ne peut s'actualiser que dans un contexte temporel. Il intervient donc une coordonnée très importante pour la condition de la musique : *la temporalité*, la quatrième dimension de l'espace quadridimensionnel où nous vivons. Le temps, axe fondamental de la création d'Aurel Stroe, relie de la manière la plus profonde „l'espace abstrait" à l'espace „réel", que nous appelons représentation sonore. C'est aussi l'aspect le plus intéressant de la conception du compositeur sur la corrélation et l'interconditionnement des structures, sur leur manifestation comme *nature concrète.*

La réitération des structures ou le jeu du temps

La notion de temps a subi depuis Galilée d'imprévisibles transformations. La notion d'espace a changé elle aussi de statut. Le temps de la physique classique a essayé de démontrer l'existence du mouvement continu et uniforme, ainsi que la possibilité de la spatialisation. Les métrologies appliquées, le temps mesuré à une vitesse supposée constante et à l'aide des phénomènes supposés périodiques, ont montré l'incapacité de la méthode des horloges de déterminer un temps universel. Résultat : aucun instrument n'est infiniment fidèle, il n'y a pas de périodes constantes, ni de mouvement uniforme. Les lois de la mécanique et de la thermodynamique postulent l'existence de l'espace vide en vue d'un éventuel résultat positif. Toutefois, une pensée lucide comme celle de Laplace a donné une solution pour le déterminisme absolu qui supposerait un temps unique, qu'on pourrait appeler „le temps du cosmos" : „une intelligence qui pourrait connaître, pour un instant déterminé, toutes les forces qui animent la nature, aussi bien que la situation respective des unités qui la composent, — si cette intelligence était assez vaste pour pouvoir soumettre à l'Analyse ces données, elle serait capable d'enchaîner dans la même formule les mouvements des plus grands corps de l'univers, aussi bien que ceux des plus légers atomes. Pour une telle intelligence il n'y aurait rien d'incertain, et l'avenir tout comme le passé seraient présents devant ses yeux." [4]

On trouve une conception similaire dans la philosophie hindoue. Le souffle de Brahman, la respiration primordiale, qui signifie *le tout*, peut donner l'image d'un pareil temps unique.

La parution d'*Arcade* (Arcades) a suscité un vif intérêt et beaucoup de commentaires pour et contre autour de la personnalité d'Aurel Stroe. Il y avait *quelque chose* dans le déter-

[2] Louis de Broglie — *Certitudinile şi incertitudinile ştiinţei*, Editura Politică, Bucureşti, 1980, p. 32.
[3] Louis de Broglie — *op. cit.*, p. 52.
[4] J. L. Rigal — *Timpul şi gîndirea fizică contemporană*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 1972, p. 27.

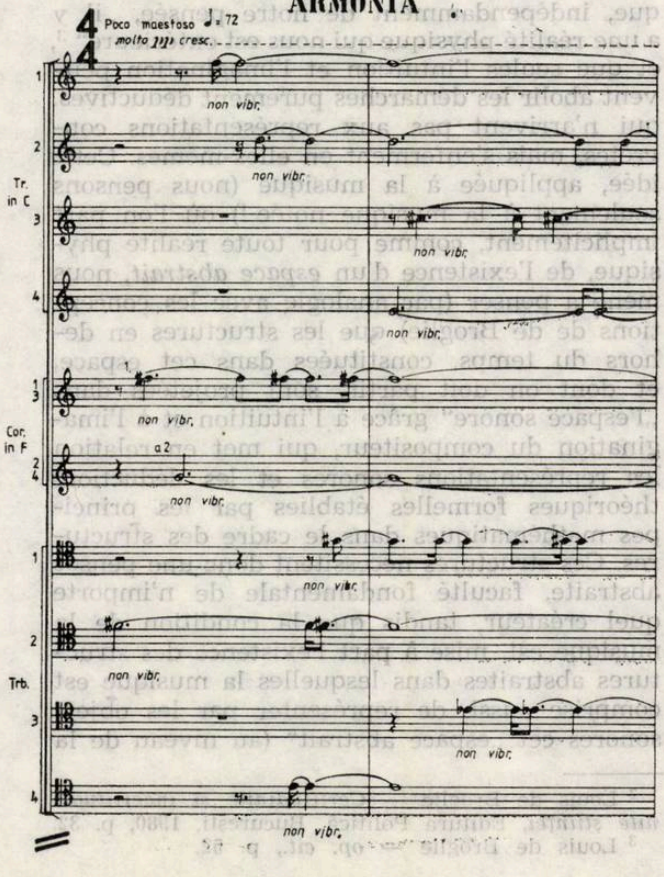
minisme de l'oeuvre qui „glaçait" le temps et lui attribuait une dimension inédite. Ce *quelque chose* était une nouvelle conception du temps en musique. Pour faire une comparaison, *l'intelligence* dont parlait Laplace, ainsi que *le souffle de Brahman* seraient analogues à la description du temps dans *Arcades* ou, plus précisément, au *type d'arcade* vu sous l'angle du temps. Par le déterminisme présent au niveau de tous les paramètres on voit naître dans les *huit arcades* une omniprésence sonore, réalisée par des hauteurs, par des durées, par des nuances (générales), par le nombre des groupes instrumentaux (cinq paires de groupes à timbres équivalents), par la disposition sur la scène (la spatialisation) ce qui mène essentiellement à une unité conceptuelle de la représentation du temps. *Arcades* signifie une structure qui a pour loi de composition interne l'algorithme donné par un automate (mental !) crée par les proportions de la série numérique de Fibonacci (en partant du système basé sur les nombres fibonacciens élaboré par le compositeur Wilhelm G. Berger). L'oeuvre (écrite en 1962) établit les directions principales de la conception musicale de l'auteur, le rythme complémentaire, la notion de groupe appliquée aux hauteurs et aux durées (en tant qu'organisation des valeurs des notes en dehors du temps, les durées peuvent s'intégrer à la notion de groupe), l'effet global, la redondance insolite de l'information etc. — bien que le retour au déterminisme absolu ne se soit plus manifesté dans les créations ultérieures. En échange, le traitement du temps dans *Arcades* inaugure dans l'oeuvre du compositeur une nouvelle vision sur le temps musical, qui deviendra un véritable jeu ingénieux ayant de profondes implications esthétiques et philosophiques. Le *type d'arcade* reparaîtra dans d'autres compositions, telles que *Orestia II* (Les Choéphores), (dans „la mort du tyran"), ou le *Concerto pour clarinette*. Mais là surviendront bien des irrégularités, dues à une *„mémoire fallacieuse"*. La structure en dehors du temps est parfaite, mais, comme dans un rêve, surgissent des fragments ordonnés comme par une mémoire du subconscient. Le principe épiméthéique (cf. la *Pandore* de Goethe) démontre que la forme inconsciente de la mémoire conserve des survivances actives du passé dans l'évolution présente (fait attesté par l'hérédité). „Cette mémoire organique, dit Albert Béguin, dans *L'âme romantique et le rêve*, — exprimant la liaison entre tous les instants de la vie, est donc une sorte de mémoire involontaire dont les souvenirs, dépassant le cadre de la vie personnelle, descendent jusqu'aux sources mêmes de l'existence. Le passé infini interdit à notre mémoire consciente qui y disparaîtrait, est ainsi gardé ; par surcroît, il reste actif, il crée des formes nouvelles et des métamorphoses dans la vie présente. «L'épiméthéisme» nous renvoie à l'idée elle-même, à l'essence première, dont notre vie terrestre n'est que la manifestation, dans le temps et l'espace."

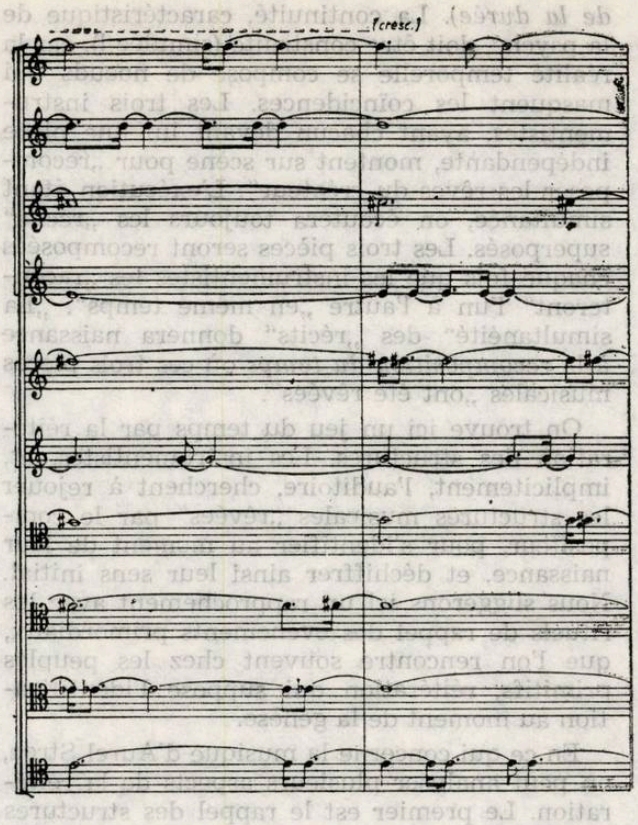
De la relation mémoire-temps dérivent, dans la création musicale d'Aurel Stroe, deux directions importantes : *l'écoulement apparent du temps*, réalisé par l'automate PRAT, et *la recomposition du temps* — aspect étroitement lié au monde du rêve (dont la porte d'entrée est *„la mémoire fallacieuse"*).

L'automate PRAT est une ingénieuse „machine" à composer, qui, par un procédé d'attribution, établit les durées des sons. (v. *Armonia*).

Le processus est ouvert de deux côtés, c'est-à-dire, il vient de moins infini, par un procédé de simulation du commencement (il n'y a donc de point de départ que dans la réalité sonore immédiate) et tend vers plus infini (l'automate étant capable de continuer indéfiniment ce processus). Les affinités entre cette musique et celle de Webern ou la musique stochastique sont évidentes. (Il y a des compositeurs qui ont réalisé un „dessin" pareil d'une manière intuitive.) Mais ce n'est pas important. La nouveauté du procédé réside dans le fait qu'une telle organisation structurale implique d'autres dimensions sémantiques et esthétiques que les organisations wébernniennes, stochastique ou intuitive. La différence surgit de la structure qui, au niveau

II
ARMONIA





L'harmonie — première occurence du PRAT dans la musique d'Aurel Stroe, dans *Musique de concert pour piano, percussion et instruments à vent* (Ed. Muzicală, Bucureşti, 1966).

sémantique, donne de nouvelles significations au temps musical. Le fait que le processus est ouvert à ses deux extrémités, mobile implicite de „l'ouverture du temps", signifie un *écoulement apparent ;* les événements qui ont lieu, n'étant pas contradictoires mais parfaitement uniformes, n'agissent pas sur la mémoire. Elle est pratiquement annulée ; théoriquement il n'y a plus que cette mémoire involontaire qui provient „des sources mêmes de l'existence" (voir la citation tirée de Béguin), ici, del'organisation de la structure en dehors du temps. D'autre part, la diversité des événements rythmiques, qui apparaissent comme une nouvelle information, acquiert une redonde l'organisation de la structure en dehors du dance inhabituelle. Ainsi, chaque moment du *„déroulement"* (en fait, il n'y a pas de déroulement réel, mais un déroulement apparent) agit comme un temps „présent".

On trouve donc dans le „temps PRAT", au-delà de l'organisation parfaitement structurale en dehors du temps, l'image du „présent", ce qui implique un nouvel effet psychologique sur la perception de la musique. Dans le PRAT, le temps n'est pas une accumulation, au sens bergsonien, définie par l'apport permanent du passé, mais un processus homogène, non-évolutif, qui se manifeste et reste, à n'importe quel moment, le même. En ce sens, le PRAT, qui engendre une musique éléate, parménidienne, rappelle la poésie de T.S. Eliot. *Only through time, time is conquered* (Ce n'est que par le temps que le temps est conquis) (1965), ouvrage composé d'apres les vers de T. S. Eliot, ainsi que *Laudes I* et *Laudes II,* témoignent de la „pureté" de l'automate et sont les points de référence ou, plutôt, les points culminants du PRAT. Les vers de T. S. Eliot correspondent parfaitement à la description du temps produit par l'automate :

„...disons que la fin précède le commencement
et que la fin et le commencement se trouvaient toujours là
avant le commencement et après la fin.
Et tout est toujours ici." [5]

Nous trouvons l'essence pure de ces vers dans un autre fruit du PRAT — *Laudes I. Laudes I* signifie une musique infinie ; elle ne se construit pas, ne se développe pas, ne diminue pas. Elle ne possède aucune des coordonnées des musiques classiques. D'où la dimension „étrange" du temps, qui semble „incommensurable". La composition peut être considérée comme une *structure „pure".*

Il y a, dans *l'écoulement apparent du „temps PRAT"*, une conception psychologique de la durée qui diffère des idées bergsoniennes, se rapprochant peut-être de la pensée de Bachelard dans *La dialectique de la durée,* conception qui réunit le flux sonore continu, construit au niveau psychique, à la réalité temporelle, qui est pour Bachelard une pluralité de durées. Cette image de la durée envisagée comme perpétuation d'une identité, donc comme immutabilité, invariabilité, naît de l'interférence de la durée et de la spatialité, et d'une idée de succession dans la simultanéité. Le flux sonore, qui se réalise au niveau psychique par l'extrême diversité rythmique du PRAT, attribue au temps cet écoulement apparent qui le revêt des apparences d'un présent statique continu. C'est, peut-être, la „contradiction" entre l'idée de flux et l'effet statique créé par la redondance insolite qu'engendre la diversité rythmique, qui fait du „temps PRAT" un „noyau" original de la représentation du présent, doué de riches possibilités de connotation. Par exemple, la composition *Canto I* d'Aurel Stroe est née de la nécessité du flux sonore et de la diversité suggérées par les *Cantos* d'Ezra Pound. Les textures un peu plus accidentées, données cette fois par le PRAT, se trouvent à l'extrême du temps discret, ce qui va déclencher plus tard, dans *Canto II,* une tentative de simuler le temps continu. La conception psychologique de la durée, valable pour saisir *l'écoulement appa-*

[5] Fragment tiré du poème *Burnt Norton* de T. S. Eliot.

rent du „temps PRAT", peut être retrouvée dans des passages plus vastes de l'oeuvre du compositeur. Les opéras *Nu va lua premiul Nobel* (Ça n'aura pas le prix Nobel), *Aristophane : la Paix* et *Les Choéphores* ont le même schéma statique de l'action : rituel — développement — folie, en fait *le temps PRAT* (où le développement est annulé par les extrêmes).

Et pourtant, les transpositions en musique de certaines philosophies, de visions poétiques ou esthétiques, sont pour Aurel Stroe des circonstances adventices plutôt qu'une démarche voulue, car, on le verra, l'idée de temps, détachée du *type d'arcade*, qui a engendré les deux espects : *écoulement apparent et recomposition du temps*, va suggérer d'autres dimensions encore, que l'on pourrait rapprocher à d'autres philosophies et cultures. Certes, ces dimensions appartiennent premièrement à la musique d'Aurel Stroe, parce qu'elles proviennent de la mise en temps des structures fondamentales. Toutes les transpositions possibles constitueront donc des connotations, mais c'est justement cette richesse qui élargit l'horizon sémantique et, en fin de compte, le message esthétique.

L'idée de temps comme produit de la conscience, illustrée en littérature par l'oeuvre de Proust — „transposition" dans le roman de la philosophie bergsonienne — est étroitement liée à l'importance des facteurs internes. La mémoire joue un rôle essentiel dans la genèse de la représentation temporelle. La *„mémoire fallacieuse"*, dont nous avons déjà parlé, est l'un des mobiles de la recomposition du temps, recomposition qui est le second aspect que peut engendrer l'idée de temps des *Arcades*. Mais avant d'emprunter cette voie, nous devons faire un détour absolument nécessaire.

La théorie de la relativité postule que les systèmes de référence disposent d'un temps propre. Les événements simultanés par rapport à un point de repère, apparaissent comme successifs pour d'autres systèmes de référence qui sont en mouvement par rapport au premier. D'où l'idée des temps multiples. La simultanéité peut être disloquée en une succession — assertion fondamentale du relativisme d'Einstein. Ce temps envisagé comme une variable indépendante des trois dimensions de l'espace, et dont la vitesse dépend du système de référence, on le retrouve dans la pensée du compositeur, sous la forme d'une conjugaison du temps comme dimension fondamentale de la conscience. *Rêver c'est désengrener les temps superposés* (1970) est une composition qui réunit les aspects de l'entité temporelle, qui dépend de la conscience de la durée, à la vitesse du temps, fonction du système de référence. La continuité psychologique rejoint l'essence granulaire discontinue du temps (vers laquelle tendait Bachelard dans *La dialectique de la durée*). La continuité, caractéristique de la psyché, doit être construite (simulée !), car la réalité temporelle se compose de noeuds qui masquent les coïncidences. Les trois instrumentistes, ayant chacun devant lui une pièce indépendante, montent sur scène pour „recomposer les rêves du créateur". L'exécution étant simultanée, on écoutera toujours les „récits" superposés. Les trois pièces seront recomposées chaque fois que les instrumentistes les „raconteront" l'un à l'autre „en même temps". „La simultanéité" des „récits" donnera naissance à la *recomposition du temps* où ces trois pièces musicales „ont été rêvées".

On trouve ici un jeu du temps par la réitération des structures. Les instrumentistes, et, implicitement, l'auditoire, cherchent à rejouer les structures musicales „rêvées" par le compositeur, pour s'identifier au moment de leur naissance, et déchiffrer ainsi leur sens initial. Nous suggérons ici un rapprochement avec les rituels de rappel des événements primordiaux, que l'on rencontre souvent chez les peuples primitifs, réitération qui suppose l'identification au moment de la genèse.

En ce qui concerne la musique d'Aurel Stroe, on peut analyser plusieurs aspects de la réitération. Le premier est le rappel des structures musicales par la conception créatrice elle-même, qui comporte une condition *sine qua non :* les musiques ne peuvent former une partition que lorsqu'on les répète (en fait, il n'existe aucune partition qui recompose simultanément les trois pièces !). Cela implique une première dimension du temps, étroitement liée à la conscience du compositeur. Le deuxième aspect résulte des natures continues et discontinues qui apparaissent dans les trois pièces, à savoir : la pièce du clavecin (+ piano) ponctue un rythme divisionnaire européen à noeuds, d'où ressort la discontinuité ; une musique également discontinue, mais non-mesurée et ayant un tracé (de l'aigu au grave) qui rappelle *Canto II*, plus précisément une voix de cet ouvrage, est attribuée au violoncelle. La discontinuité est d'essence „granulaire" au niveau des cellules musicales, tandis que la tendance à la continuité est donnée par la perception du tracé aigu-grave, qui suppose un temps continu — réalisé psychologiquement par une structure discrète de type *rubato*. La troisième pièce, écrite pour la clarinette, institue la jonction des temps et réalise la tendance à la continuité, quoiqu'en essence elle soit fondée sur des éléments de discontinuité. Il en résulte que chacune des trois pièces possède un temps propre et la simultanéité apparaît seulement par rapport au système de référence, c'est-à-dire, dans le mouvement d'une pièce par rapport à l'autre. On est arrivé à l'idée des temps multiples (dont l'analogie avec le concept einsteinien de relativité est possible).

Le troisième aspect est la synthèse des deux premiers. Il s'agit du temps des instrumentistes, où la conscience propre à chaque pièce (la conscience du compositeur) est réitérée par la conscience de chaque instrumentiste, par la „mise en accord" des temps multiples, donc des trois temps de chaque pièce, avec les trois pièces (exécutions) de chaque instrumentiste ; le système de référence est donné par la vitesse réciproque des exécutions. En fait, le problème est bien plus compliqué, car, au cours du processus de réitération des structures, par l'intervention du temps de la conscience des instrumentistes, naît le soi-disant „pourcentage" d'interprétation, qui renverrait aux variantes des rituels mythiques.

Enfin, le quatrième aspect est étroitement lié au temps de l'auditoire, qui réitère, par l'intermédiaire des instrumentistes, et recompose les trois pièces dans sa propre conscience. A ce niveau nous pouvons distinguer deux espèces : la conscience collective, qui agit immédiatement,et la conscience individuelle qui va continuer à recomposer l'ouvrage longtemps après l'exécution (avec, bien sûr, l'intervention d'un autre temps et avec l'action de la mémoire).

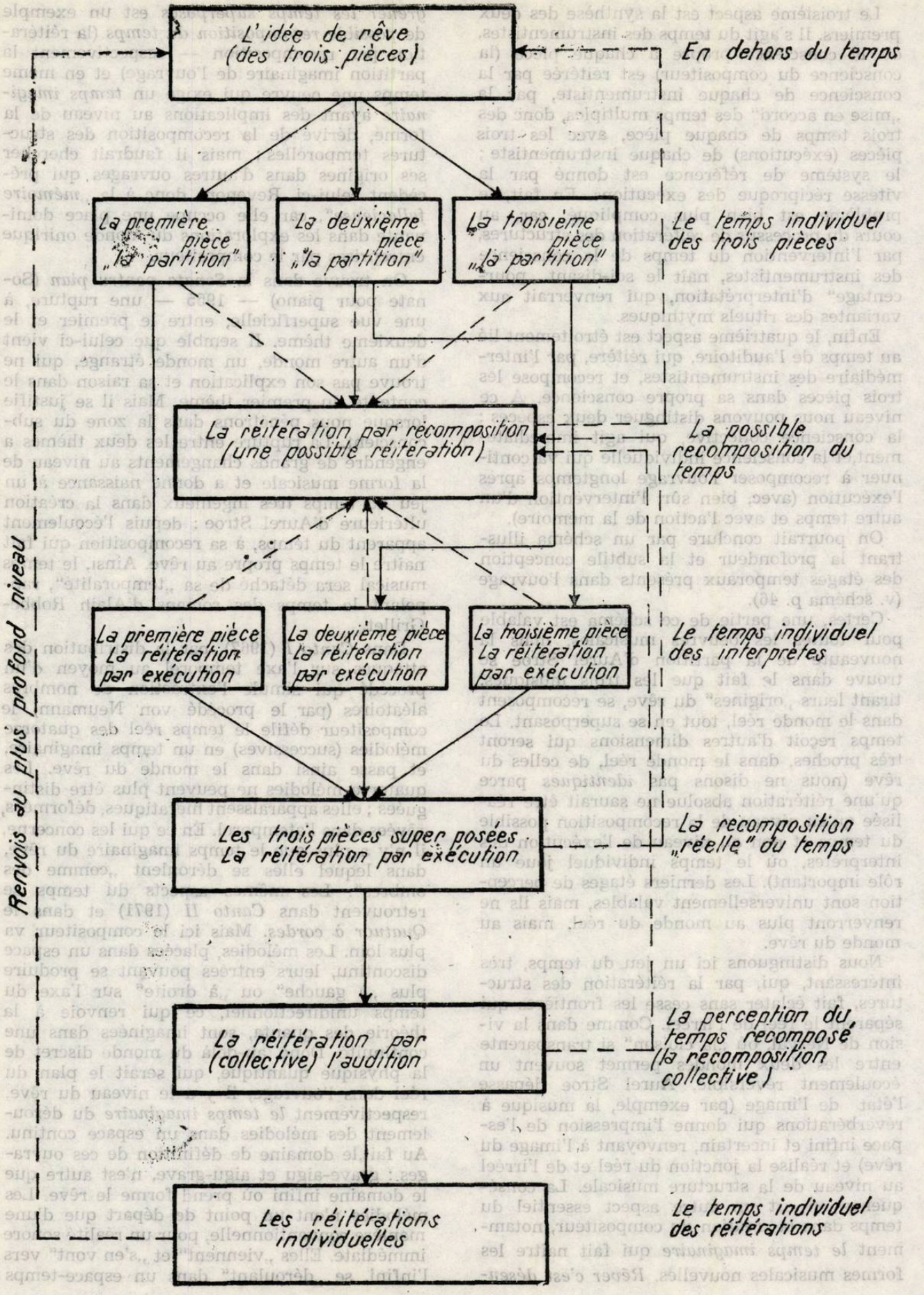
On pourrait conclure par un schéma illustrant la profondeur et la subtile conception des étages temporaux présents dans l'ouvrage (v. schéma p. 46).

Certes, une partie de ce schéma est valable pour toutes les oeuvres musicales, mais la nouveauté de la partition d'Aurel Stroe se trouve dans le fait que les trois musiques, tirant leurs „origines" du rêve, se recomposent dans le monde réel, tout en se superposant. Le temps reçoit d'autres dimensions qui seront très proches, dans le monde réel, de celles du rêve (nous ne disons pas *identiques* parce qu'une réitération absolue ne saurait être réalisée qu'au niveau de la recomposition possible du temps et non au niveau de l'exécution des interprètes, où le temps individuel joue un rôle important). Les derniers étages de perception sont universellement valables, mais ils ne renverront plus au monde du réel, mais au monde du rêve.

Nous distinguons ici un jeu du temps, très intéressant, qui, par la réitération des structures, fait éclater sans cesse les frontières qui séparent le réel de l'irréel. Comme dans la vision de Nerval, où „la cloison" si transparente entre les deux mondes permet souvent un écoulement réversible, Aurel Stroe dépasse l'état de l'image (par exemple, la musique à réverbérations qui donne l'impression de l'espace infini et incertain, renvoyant à l'image du rêve) et réalise la jonction du réel et de l'irréel au niveau de la structure musicale. La conséquence en est un autre aspect essentiel du temps dans la création du compositeur, notamment *le temps imaginaire* qui fait naître les formes musicales nouvelles. *Rêver c'est désengrener les temps superposés* est un exemple de *possible recomposition du temps* (la réitération par recomposition — respectivement la partition imaginaire de l'ouvrage) et en même temps une oeuvre qui exige un *temps imaginaire* ayant des implications au niveau de la forme, dérivé de la recomposition des structures temporelles ; mais il faudrait chercher ses origines dans d'autres ouvrages qui précèdent celui-ci. Revenons donc à la *„mémoire fallacieuse"*, car elle occupe une place dominante dans les explorations du monde onirique entreprises par le compositeur.

On trouve dans la *Sonata pentru pian* (Sonate pour piano) — 1955 — une rupture, à une vue superficielle, entre le premier et le deuxième thème. Il semble que celui-ci vient d'un autre monde, un monde étrange, qui ne trouve pas son explication et sa raison dans le contexte du premier thème. Mais il se justifie lorsque nous pénétrons dans la zone du subconscient. La rupture entre les deux thèmes a engendré de grands changements au niveau de la forme musicale et a donné naissance à un jeu du temps très ingénieux dans la création ultérieure d'Aurel Stroe : depuis l'écoulement apparent du temps, à sa recomposition qui fait naître le temps propre au rêve. Ainsi, le temps musical sera détaché de sa „temporalité", rappelant le temps des romans d'Alain Robbe-Grillet.

Dans *Canto I* (1967), par la distribution des attaques sur l'axe temporel au moyen d'un procédé qui simule l'extraction de nombres aléatoires (par le procédé von Neumann) le compositeur défile le temps réel des quatorze mélodies (successives) en un temps imaginaire, et passe ainsi dans le monde du rêve. Les quatorze mélodies ne peuvent plus être distinguées ; elles apparaissent hiératiques, déformées, rêvées dans l'atemporel. En ce qui les concerne, il n'y a plus que le temps imaginaire du rêve, dans lequel elles se déroulent „comme des ombres". Les mêmes aspects du temps se retrouvent dans *Canto II* (1971) et dans le *Quatuor à cordes*. Mais ici le compositeur va plus loin. Les mélodies, placées dans un espace discontinu, leurs entrées pouvant se produire plus „à gauche" ou „à droite" sur l'axe du temps unidirectionnel, ce qui renvoie à la théorie des quanta, sont imaginées dans une continuité. Donc, au-delà du monde discret de la physique quantique, qui serait le plan du réel dans l'ouvrage, il y a le niveau du rêve, respectivement *le temps imaginaire* du déroulement des mélodies dans un espace continu. Au fait,le domaine de définition de ces ouvrages : grave-aigu et aigu-grave, n'est autre que le domaine infini où prend forme le rêve. Les mélodies n'ont un point de départ que d'une manière conventionnelle, pour un réalité sonore immédiate. Elles „viennent" et „s'en vont" vers l'infini, se „déroulant" dans un espace-temps


L'idée de rêve (des trois pièces)
En dehors du temps
La première pièce „la partition"
La deuxième pièce „la partition"
La troisième pièce „la partition"
Le temps individuel des trois pièces
La réitération par récomposition (une possible réitération)
La possible recomposition du temps
La première pièce La réitération par exécution
La deuxième pièce La réitération par exécution
La troisième pièce La réitération par exécution
Le temps individuel des interprètes
Les trois pièces superposées La réitération par exécution
La recomposition „réelle" du temps
La réitération par (collective) l'audition
La perception du temps recomposé (la recomposition collective)
Les réitérations individuelles
Le temps individuel des réitérations
Renvois au plus profond niveau

imaginaire. Un autre exemple éloquent en ce sens est constitué par les surfaces du PRAT, ouvertes aux deux extrémités et qui, par leur écoulement apparent, forment un *temps imaginaire* et implicitement la *forme musicale.*

Nous trouverons plus tard une vision de la temporalité dans l'atemporel, dans *Il giardino delle strutture* (Le jardin des structures) — 1974 — dans le *Concerto pour clarinette* (1975) et dans l'opéra *Les Choéphores* (1977) : on met en relation les structures atemporelles en parcourant un chemin temporel (la réunion de deux trajets). Dans ces trois ouvrages, et particulièrement dans *Les Choéphores* (ceux-là étant un „préambule" de celui-ci) le problème du temps devient de plus en plus complexe, de plus en plus profond. Fort de quelques acquis fondamentaux, fruit de ses longues et laborieuses expériences, dont nous avons tenté une succincte présentation dans les pages qui précèdent, le compositeur arrive à de nouvelles „dimensions temporelles".

Pour comprendre la vision du temps dans *Les Choéphores* (mais également dans les ouvrages antérieurs, à savoir *Le jardin des structures* et le *Concerto pour clarinette),* il nous faut effectuer une brève „descente" dans l'Antiquité. „Le temps est le nombre du mouvement" — disait Aristote, et par le mouvement, le temps dévoile sa communauté de nature avec l'espace. Aristote affirmait aussi que seul le cercle est capable de porter un mouvement infini, car il n'a ni commencement ni fin et chacun de ses points possède les mêmes qualités. Pour le Stagirite, le mouvement circulaire était le mouvement parfait. Toujours dans l'Antiquité, on peut trouver une autre forme intéressante de représentation temporelle : la spirale. Archimède voyait dans la spirale la combinaison du mouvement rectiligne avec le mouvement circulaire, formes qui paraissaient incompatibles. De cette réunion résulte la variation uniforme en fonction de temps. Dans le langage contemporain, l'„ancienne" conception pourrait être exprimée de la manière suivante : „Les variations proportionnelles du rayon vecteur et de l'angle de ce rayon avec le rayon d'origine sont réduites aux variations d'une paramètre unique identifié au temps." [6]

Les *Paradoxes* de Zénon d'Elée, commentés par Aristote, parlent de l'unité structurale de l'espace et du temps, accomplie dans le mouvement, qui impose la même structure de continuité infiniment divisible. Des quatre arguments invoqués par Zénon, le troisième est les plus suggestif pour l'explication de certains aspects à temporels des *Choéphores :* il a trait l'état de repos de la flèche qui vole, et qui occupe une espace égal à lui-même, toujours et à chaque moment. Pour faire une parenthèse, puisqu'on a parlé des paradoxes de Zénon, on peut affirmer que le quatrième argument suggérerait aussi une interprétation, au niveau esthétique, de l'unité structurale de l'espace-temps d'un ballet sans musique, imaginé par l'auteur, et intitulé *Rituelle Handlung ohne gegenstand (Action rituelle sans sujet),* publié aux éditions Schott en 1971. Certes, la question du mouvement des séries égales, posée par Zénon, n'est pas le point de départ de la conception du ballet. L'interprétation esthétique se placerait au niveau du mouvement. Malgré l'espace déterminé et restrictif, ou peut-être justement grâce à lui, l'action chorégraphique imaginée par Aurel Stroe suggère un temps statique où les déplacements des groupes de danseurs se produisent en fait dans un temps dont les unités peuvent s'élever à la puissance du continu. Quant au rapport entre les thèses d'Aristote, d'Archimède ou de Zénon et l'aspect temporel dans *Les Choéphores,* il est crucial pour l'explication des temps de cet opéra. Nous disons bien „les temps", car nous trouvons ici plusieurs strates temporelles où „se déroule" l'action. Il y a plus, l'ouvrage rassemble toute l'expérience du compositeur dans le domaine du temps musical, de sorte que l'on peut y repérer les catégories de temps décrites par nous jusqu'ici, catégories auxquelles nous ajoutons : *la circularité du temps* (d'où dérive *le temps magique), le temps unidirectionnel, le temps anhistorique* et leurs variantes possibles.

La conception d'Aristote sur le cercle est valable pour la musique des Choéphores. Le cercle apparaît dans presque tous les aspects statiques. Les structures se réitèrent se reliant au commencement, par des cadences qui obligent la fin de reprendre le processus. Apparaissent donc des structures à finals ouverts, mais nécessairement liés au commencement. On pourrait comparer ce tpe de structure, du point de vue de l'„ankylose" du temps, avec la structure des nombres aléatoires qui sont à la base du PRAT ; étant ouverte aux deux bouts, sans le conditionnement qu'implique un début, elle ne peut pas indiquer une succession temporelle définie. Nous trouvons ici le point commun entre *la circularité du temps* et *l'écoulement apparent du temps PRAT.* (Le mouvement de la flèche qui vole, décrit par Zénon, et qui occupe toujours et à n'importe quel moment un espace égal à lui-même, ressemble à l'écoulement apparent.) Le mouvement circulaire, où chaque point possède, dans la même mesure, les mêmes qualités, a deux aspects : l'aspect psychologique (analogue à l'effet du *temps PRAT)* et l'aspect aristotélicien, très important puisque spatialisable.

Il y a dans *Les Choéphores* deux sortes de cercles : les petits et les grands. Les petits

[1] P. Costabel — *Despre cîteva vechi paradoxuri,* dans J.-L. Rigal, *Timpul şi gîndirea fizică contemporană,* Editura Enciclopedică Română, Bucureşti, 1972, p. 118.

BIBLIOTECA „ASTRA" SIBIU

cercles (dans toutes les apparitions statiques) deviennent des *cercles magiques*. Le violon joue en tournant en rond pour ensorceler Electre, et il a un effet magique sur celle-ci. Le violoncelle réitère la structure circulaire lors du *lamento* de Clytemnestre apprenant la nouvelle de la mort d'Oreste. En fait, ces *lamentos* se constituent sur des structures circulaires.

Lorsque les petits cercles ne se ferment pas, la spirale apparaît. Dans la structure en dehors du temps, la spirale provient du monde chinois, par des superpositions de quintes. (L'idée de spirale dans *Le jardin des structures* est construite sur trois structures : la musique de la nuit, les bruits et le choral, d'où résulte l'un des tracés de l'opéra *Les Choéphores.*) On trouve dans l'opéra deux grandes spirales qui contribuent substantiellement à la forme musicale. La première, ce sont les variations du premier acte, et la seconde, la „Mort d'Egisthe". Le trombone est un cas typique d'ouverture des petits cercles qui deviennent ainsi des spirales. Au commencement il s'avance en rond (sur les harmoniques) et, au fur et à mesure qu'il gagne des sons, le cercle s'ouvre en spirale ; ensuite, quand la vie d'Egisthe ne saurait plus être sauvée, le trombone arrive à un temps *unidirectionnel.* La conception d'Archimède sur la combinaison du mouvement rectiligne avec le mouvement circulaire, qui donne naissance à la spirale, commence à apparaître ici.

Le grand cercle relevant de la forme musicale est réalisé par la rétrogradation du commencement dans la dernière partie (naturellement, avec quelques libertés). Les spirales se referment dans un grand cercle, donnant naissance à l'une des strates de la forme de l'ouvrage (nous disons „l'une", car *Les Choéphores*, du point de vue de la forme, est au fait une superposition de formes).

(à suivre)

En français par Ileana Coman

COURRIER MUSICAL

Du au 11 mai de cette année, une délégation roumaine formée du musicologue dr. Petre Brâncuși, président de l'Union des Compositeurs de la R. S. de Roumanie, du compositeur Ion Dumitrescu et de la pianiste Ilinca Dumitrescu, était l'hôte d'honneur de la première édition du Festival international de musique contemporaine à Moscou. Cet important événement de la vie musicale internationale réunissait interprètes, directeurs d'orchestres et compositeurs „servant par leur art les idéals d'humanisme et démocratie, la paix et l'amitié entre les peuples du monde".

Avec cette occasion, les trois musiciens roumains furent reçus par le compositeur soviétique Tikhon Khrennicov, premier secrétaire de l'Union des Compositeurs de l'URSS, l'entretien se déroulant tout spécialement sur les aspects convergeant à une connaissance aussi profonde que possible de la musique et de la vie musicale dans les deux pays.

*

A la VIe édition du Symposium *Rinascimento musicale* — Monteverdi — *L'Incoronazzione di Popeea,* tenu à Prato (Florence, Toscane), la Roumanie apportait sa contribution à travers deux communications scientifiques présentées par le dr. Vasile Tomescu et Iosif Sava. Chacun des musicologues roumains releva l'importance de Monteverdi dans la vie musicale de la Roumanie. Ainsi, le dr. Vasile Tomescu s'occupa-t-il de *La musique Renaissance italienne et Monteverdi dans l'espace spirituel roumain. Aspects historiques, esthétiques et stylistiques,* alors que Iosif Sava révéla *Quelques notations sur une version roumaine de l'Incoronazzione di Popeea).*

MUZICA — Nr. 7, 48 p. București — Iulie 1981

Redacția : București, str. Poiana narciselor nr. 6, sector 6.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2.
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLECTIVUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : MIHAI MOLDOVAN (dezbateri, creații), COSTIN CAZABAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (știri, Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU

Pe coperta I : George Enescu

I. P. Informația c. 1419

42.416

Prețul lei 7

8

AUGUST 1981

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CÔNSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

CUPRINS

Marea sărbătoare a libertății noastre . . . 1

CENTENARUL GEORGE ENESCU

OCTAVIAN LAZĂR COSMA
Mirajul reîntoarcerii la obîrșii 3

ALEXANDRU LEAHU
Introducere la o hermeneutică a operei enesciene 5

MARIANA CRISTESCU FLOREA
Convorbire cu David Ohanesian 6

CENTENARUL BELA BARTÓK

VIOREL COSMA
Bartók și cultura muzicală românească . . 8

COMEMORĂRI

ZENO VANCEA
Ion Vidu 14

★

Din activitatea Uniunii compozitorilor . . . 15
(Rubrică realizată de Michaela Roșu, Dan Buciu, Mihaela Marinescu, Boris Chelaru și Gabriel Tomescu) . . . . . .

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează :
Edgar Elian, Viorel Crețu, Anton Dogaru, Luminița Vartolomei, Despina Petecel, Mariana Cristescu Florea, Grigore Constantinescu, Dan Scurtulescu, Francisc Laszlo, Cristina Sârbu, Ștefan Cărăpănceanu 18

PREZENȚE ROMÂNEȘTI PESTE HOTARE

IOSIF SAVA
Colocviul de muzicologie de la Florența . . 35
GHIZELA SULIȚEANU
Cursuri de etnomuzicologie în Anglia . . . 35
MIȘU IANCU
Festivalul internațional „Orfeul de aur" la a XVII-a ediție 38

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

HORIA ȘURIANU
Aurel Stroe — Profil (II) 40

SOMMAIRE

La grande fête de notre liberté 1

LE CENTENAIRE GEORGES ENESCO

OCTAVIAN LAZĂR COSMA
Le mirage du retour aux sources 3

ALEXANDRU LEAHU

Introduction à une herméneutique de l'oeuvre énescienne 5

MARIANA CRISTESCU FLOREA
Entretien avec David Ohanesian 6

LE CENTENAIRE „BÉLA BARTÓK"

VIOREL COSMA
Bartók et la culture musicale roumaine . . 8

COMMÉMORATIONS

ZENO VANCEA
Ion Vidu 14

★

Des activités de l'Union des Compositeurs (rubrique réalisée par Michaela Roșu, Dan Buciu, Mihaela Marinescu, Boris Chelaru et Gabriel Tomescu) 15

LA VIE MUSICALE

Signataires : Edgar Elian, Viorel Crețu, Anton Dogaru, Luminița Vartolomei, Despina Petecel, Mariana Cristescu Florea, Grigore Constantinescu, Dan Scurtulescu, Francisc Laszlo, Cristina Sârbu, Ștefan Cărăpănceanu . 18

PRÉSENCES ROUMAINES À L'ÉTRANGER

IOSIF SAVA
Colloque de musicologie à Florence . . . 35
GHIZELA SULIȚEANU
Cours d'ethnomusicologie en Grande Bretagne 35

MIȘU IANCU
Le Festival international „L'Orphée d'or" à sa XVIIe édition 38

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

HORIA ȘURIANU
Aurel Stroe — Profil (II) 40

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXXI NR. 8 (347) AUGUST 1981

Marea sărbătoare a libertăţii noastre

Aniversăm un nou 23 August, cea mai mare sărbătoare a poporului nostru, zi aureolată de victoriile din ce în ce mai însemnate obţinute sub conducerea Partidului Comunist Român, victorii care după cel de-al IX-lea Congres al partidului, de cînd în fruntea luptei noastre se află tovarăşul Nicolae Ceauşescu, au înregistrat dimensiuni fără precedent.

Anii care au trecut de la acea zi istorică de 23 August 1944, cînd a fost declanşată insurecţia naţională armată antifascistă şi antiimperialistă au marcat o perioadă de avînt revoluţionar, probînd, prin evidenţa faptelor, capacitatea de organizare şi de conducere a societăţii noastre de către partid, nucleul în jurul căruia gravitează întregul popor, de la care radiază energia şi lumina, care pune în mişcare şi asigură funcţionarea complexului angrenaj al orînduirii noastre socialiste.

Actul de la 23 August 1944 a deschis noua eră românească, de totală, radicală transformare a ţării în drumul ei neabătut spre comunism. Este cea mai mare sărbătoare a noastră, pentru că, prin răsturnarea dictaturii militaro-fasciste a fost inaugurată calea eliberării definitive a României de sub dominaţia imperialistă, înfăptuindu-se năzuinţele de libertate, dreptate socială şi de progres ale poporului, devenit stăpîn pe bogăţia şi munca sa.

Subliniind importanţa zilei de 23 August, Programul partidului arată că aceasta „a inaugurat epoca unor profunde transformări revoluţionare, democratice în societatea românească, a cuceririi puterii de către clasa noastră muncitoare în alianţă cu ţărănimea şi masele largi populare. Epoca ce a urmat a marcat începutul unei noi istorii a patriei noastre, istoria idealurilor de dreptate socială şi naţională, pentru care au luptat nenumărate generaţii de înaintaşi, a cuceririi depline a independenţei şi suveranităţii naţionale a României, a dreptului sacru al poporului român de a fi stăpîn în propria sa ţară".

Martori şi participanţi activi la evenimentele acestei incandescente epoci, de-a lungul celor 37 de ani, care ne despart de acel August în flăcări, ne bucurăm din adîncul inimii cînd privim cum se înalţă tot mai semeaţă construcţia noastră socialistă, opera fiecăruia dintre noi, cetăţenii acestei patrii şi a tuturora, într-o indestructibilă unitate.

Fiecare zi de 23 August constituie o splendidă trecere în revistă a măreţelor noastre realizări dobîndite prin aplicarea politicii constructive a partidului, o demonstraţie perfect edificatoare a realismului ei, a viabilităţii principiilor după care se călăuzeşte.

Manifestînd şi noi, creatorii de artă, în nesfîrşitele coloane ce brăzdează ţara de la un capăt la altul, ne simţim mîndri cînd auzim interpretate de coruri şi fanfare, de mari formaţii muzicale cîntecele noastre, adevărate imnuri ale bucuriei, aduse drept omagiu vieţii noi, partidului, promotorul acestor vremuri revoluţionare pe care le trăim.

Marea sărbătoare a poporului român este celebrată în acest an în condiţiile specifice generate de înfăptuirea hotărîrilor stabilite de Congresul al XII-lea al partidului, a muncii avîntate încununate de succese pentru realizarea cutezătoarelor obiective înscrise în planul cincinal 1981–1985. Ducerea la bun sfîrşit a tot ce prevede acest plan va ridica România de la stadiul de ţară în curs de dezvoltare la cel de ţară mediu dezvoltată, a cărei caracteristică generală o constituie trecerea de la dezvoltarea extensivă la cea intensivă prin extinderea şi modernizarea, în continuare, a bazei tehnico-materiale, aplicarea largă în producţie a cuceririlor revoluţiei tehnico-ştiinţifice, folosirea cu maximum de randament a potenţialului productiv, valorificarea superioară a materiilor prime şi materialelor, realizarea unei producţii eficiente, la nivel calitativ mondial.

Prin valorificarea mai intensă a materiilor prime şi rezervelor energetice, pe baza dezvoltării industriei extractive, agriculturii şi a organizării pe scară industrială a reciclării materialelor refolosibile, va fi posibil să se satisfacă din resurse interne 82 la sută din consumul de energie primară, 90–98 la sută din necesarul de cărbuni, cocs metalurgic, laminate şi ţevi, 80–90 la sută din necesarul de plumb şi zinc precum şi întreg necesarul de aluminiu, circa 80 la sută din cerinţele de fibre şi fire sintetice.

La Congresul consiliilor oamenilor muncii, ţinut recent în capitala patriei, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, prezentînd spre dezbatere şi apro-

bare actualul plan cincinal, în spiritul democratismului orînduirii noastre, a schiţat, totodată, în magistrala sa Expunere şi tabloul grandios al României anului 1985, cu impresionantele mutaţii ce vor avea loc, ce se vor repercuta puternic în realizarea unei noi calităţi a muncii şi vieţii poporului.

Ritmurile înalte de dezvoltare vor asigura obţinerea produselor necesare atît pentru satisfacerea cerinţelor consumului intern, în conformitate cu prevederile planului, cît şi disponibilităţile pentru export. Perfecţionarea laturilor calitative ale economiei şi ridicarea eficienţei ei prin aplicarea noului mecanism economco-financiar vor influenţa în continuare, amplasarea raţională a forţelor de producţie pe teritoriul ţării, asigurînd condiţii egale pentru toţi cetăţenii. La sfîrşitul cincinalului, prin aplicarea acestei politici echitabile de folosire raţională a forţei de muncă se va obţine o producţie globală pe locuitor de cel puţin 70.000 lei iar numărul populaţiei ocupate în procesul productiv la mia de locuitori va depăşi cifra de 400. În acelaşi timp şi ca rezultat al acestei politici economice, va creşte substanţial nivelul de trai al poporului, ţelul suprem al politicii partidului, în centrul căreia se află omul, bunăstarea şi fericirea lui, asigurarea tuturor condiţiilor pentru manifestarea deplină a personalităţii umane, a capacităţii creatoare şi aptitudinilor fiecăruia în consensul umanismului nou, revoluţionar.

O mare dezvoltare va cunoaşte şi actvitatea spirituală îndreptată în scopul formării omului nou, cu o înaltă conştiinţă socialistă, cu un ridicat nivel de cunoaştere. Referindu-se la această sarcină, secretarul general al partidului spunea : „Să punem permanent la baza întregii activităţi educative concepţia revoluţionară despre lume. materialismul dialectic, cultivarea în rîndul oamenilor muncii, al tineretului, a înaltelor idealuri revoluţionare, a patriotismului socialist, a hotărîrii de a apăra cuceririle revoluţionare, de a face totul pentru victoria socialismului şi comunismului, pentru apărarea independenţei şi suveranităţii patriei".

Mesajul adresat de tovarăşul Nicolae Ceauşescu Conferinţei Naţionale a Scriitorilor constituie un îndrumar de incomensurabilă valoare pentru noi, pentru munca noastră, a celor care slujim arta muzicală, direcţionîndu-ne cu mai multă claritate eforturile, dînd un sens mai profund, cu o mai mare încărcătură educativă activităţii ce trebuie să o depunem pentru formarea omului nou, al noii societăţi pe care o construim.

Înţelegem pe deplin şi susţinem cu fermitate ideea generoasă că arta noastră trebuie să fie temeinic ancorată în lupta poporului pentru o viaţă mai bună şi mai prosperă, că trebuie să oglindească prin cele mai inspirate mijloace de expresie elanul creator al poporului, să fie o artă care să însufleţească masele, să le conducă la noi înfăptuiri pentru apărarea bunului de preţ al omenirii, atît de zbuciumate astăzi — pacea şi înţelegerea între popoare, idealuri susţinute cu fervoare de România socialistă, de eminentul ei conducător.

În spiritul Mesajului trebuie să acţionăm în aşa fel ca toate eforturile muzicienilor să fie îndreptate spre susţinerea unei adevărate şi entuziaste întreceri în crearea de opere valoroase, care să îmbogăţească patrimoniul nostru cultural, să contribuie la creşterea influenţei educative ce o exercită în mase ampla manifestare a muncii şi creaţiei socialiste care este Festivalul naţional „Cîntarea României". Sîntem deasemenea întrutotul de acord cu principiul că în stabilirea criteriului de apreciere a muncii artistului esenţială este calitatea operei sale, atitudinea lui înaintată, revoluţionară, oglindită în această operă.

Muzicienii din patria noastră, demni urmaşi ai strălucitilor creatori care au făurit prestigiul muzicii româneşti, pătrunşi de nobila menire pe care o au, de rosturile şi misiunea educativă a artei lor, va milita, în continuare, pentru ridicarea calitativă a muncii, dînd la lumină opere demne de epoca noastră, a gîndirii şi dinamismului acestor ani tumultuoşi, a profundelor transformări înnoitoare ce au loc în viaţa şi conştiinţa oamenilor, în ridicarea patriei pe noi trepte de cultură şi civilizaţie.

Mirajul reîntoarcerii la obîrşii

Octavian Lazăr COSMA

„Viaţa unui om e ca o coardă de arc, care, întinsă, oscilează şi revine încet la poziţia simplă şi dreaptă de la care a plecat. Eu revin de unde am luat-o, la acei care au prezidat primii paşi ai mei" — spunea George Enescu unui redactor al revistei RAMPA, în 1929, formulînd aforistic unul dintre atributele fundamentale ale existenţei şi artei sale. **Tîlcul** acestor cuvinte se decelează **în spirala vieţii** muzicianului ce marchează îndepărtări şi reveniri, suişuri şi coborîri, apropieri şi distanţări, într-o derulare direcţionată ascendent, ce trădează un intens zbucium lăuntric, o conştiinţă frămîntată, obsedată şi ataşată profund incipitului fundamental, care coincide cu cel parcurs prima oară. Sensul acestei mişcări ondulatorii, prefigurînd asemănări în planul conceptului mioritic, confirmă adevărul că omul, artistul George Enescu a fost puternic legat de oamenii şi mediul în care s-a născut şi format, pămîntul natal, cu spiritualitatea specifică pe care o degajă, devenind, în contextul veşnicelor peregrinări, forţa de propensiune, polul de orientare, factorul de identitate şi referinţă al creatorului.

Axa vieţii lui George Enescu proiectează segmente perfect detaşate, mai ales în extremităţi, de o mare însemnătate întîia perioadă, acel *primum movens* care se legitimează satul natal, locurile copilăriei petrecute în nord-estul Moldovei, întipărite definitiv în sufletul băiatului sensibil şi receptiv la impulsurile exterioare. Crescut într-un fel de claustrare pentru a nu contracta vreo boală nimicitoare care să-i pericliteze viaţa ca şi celor opt fraţi, George Enescu a găsit în muzică o alinare, un refugiu, un teren favorabil manifestării talentului său. La Liveni şi Cracalia a trăit în ambianţa cîntecelor şi dansurilor ţărăneşti, iniţiindu-se în arta rapsozilor instrumentali care erau lăutarii. Acest filon, de o inepuizabilă bogăţie şi diversitate, se constituie în primul strat al orizontului său muzical, întipărindu-i-se adînc şi definitiv în memorie, devenind graiul sonor matern, cu un apreciat rol în devenirea ulterioară a muzicianului George Enescu.

Segmentul următor al axei a fost marcat de anii instrucţiei muzicale de la Viena şi Paris, ani ce înscriu un nou strat în conştiinţa lui George Enescu, avid după o cultură savantă, prestigioasă. Faţă de stilul cu care fusese familiarizat în copilărie, ceea ce asimila cu uşurinţă în clasele conservatoarelor era atît de diferit, încît echivala cu o adevărată iniţiere. Cele două sfere sonore în care s-a plămădit fiinţa muzicală a lui George Enescu, endogenă — melodiile sătenilor români şi alogenă — partiturile creatorilor universali, apar, într-un anumit fel, asemănătoare unor elemente contrastante dintr-un allegro de sonată. Manifestîndu-se intens în cadrul muzicii asimilate, dezvăluind calităţi interpretative de rezonanţă, compunînd partituri vocal-instrumentale şi simfonii, George Enescu dădea impresia că şi-a găsit drumul afirmării. Era numai o aparenţă deoarece, în plină perioadă parisiană, face o întoarcere spectaculară, reiterînd în preocupările sale, de o ţinută muzicală superioară, filonul muzicii populare româneşti.

Este interesant cum se produce revenirea la „prima dragoste", la stratul iniţial, într-un moment cînd acumulările şi succesele pe solul muzicii universale îi ofereau suficiente garanţii şi perspective. George Enescu a intuit cu perspicacitate că nu era suficient să devină un muzician universal. Vocaţia sa era alta: să afirme prin forţa talentului şi măiestriei sale, muzica românească. Mirajul reîntoarcerii la obîrşii nu este o renunţare la cîştigurile profesionale din timpul studiilor ci o îmbogăţire a evantaiului stilistic, devreme ce, atributele ingenue ale melodiilor româneşti aveau darul să înnobileze valenţe expresive ale opusurilor sale. *Poema Română*, partitură eterogenă, cu entităţi stilistice din ambele genuri, decantează spre final tendinţele regenerării, impunînd ambianţa satului românesc prin ceea ce avea mai caracteristic muzical. Ce minunat răsună aici doina şi hora, genurile predilecte ale compozitorilor români de la cumpăna veacurilor XIX şi XX! „M-am luat după muzica lăutarilor, nu după şcoală" — avea să declare mai tîrziu George Enescu. Opţiunea pentru melodiile exuberante ale dansurilor şi cîntecelor lirico-epice se afirmă şi mai pregnant în *Rapsodiile în La şi Re, op. 11*, devenind

pentru mulţi ascultători un fel de blazon al şcolii muzicale moderne româneşti în anevoiosul ei suiş pe versantul universalităţii.

Contopite într-un aliaj omogen, ciclurile stilistice semnalate se vor intersecta mereu în decursul anilor, realizînd o originală simbioză în care factorul de temelie se atribuie melosului popular românesc. Oscilaţiile stilistice, în sensul ponderii cuantumului naţional-universal, nu sînt altceva decît însemnele veşnicelor căutări ale unui artist ce nu se putea împăca cu gîndul fixării într-un tipar ce nu se mai putea plia pe avansurile tehnicii moderne de compoziţie.

În efortul dramatic de autodepăşire şi reînnoire stilistică, George Enescu vădeşte periodic întoarcerea spre izvorul nealterat al substanţei muzicale orale, ca şi al spiritualităţii româneşti, prin trimiteri programatice, excelînd în evocarea copilăriei. Este o dovadă în plus asupra faptului că perioada Livenilor a săditîn inima lui brazde adînci. Revenirile insistente asupra resorturilor folclorice iniţiale, şi nu numai, pot fi interpretate şi ca perpetuarea lor necontenită, altfel spus, menţinerea constantă a filonului melodic popular, indiferent de maniera în care e valorificat. Sub acest aspect, se disting două modalităţi prevalente : explicită, prin intermediul căreia compozitorul explorează citate, in extenso sau prelucrează elemente tematice fără modificări esenţiale ; şi, implicită, ceea ce echivalează cu abstractizarea trăsăturilor folclorice prin permutări şi combinări savante, inclusiv recrearea în caracterul respectivei muzici. Această manieră apare predominantă în creaţia enesciană, avînd modele nu numai în cîntarea propriu-zisă, în creaţia populară reductibilă la o anume melodie sau frază ci şi în principiile care o guvernează. Astfel, principiul monodiei, dedus din felul de a se interpreta muzica românească, îşi găseşte o magistrală sublimare în *Preludiul la unison* din *Suita I pentru orchestră,* ce repercutează şi imbolduri neoclasice. Ceva mai tîrziu, în plină epocă de maturitate, compune o altă pagină monodică : *Lăutarul satului* din *Suita Impresii din copilărie,* profund impregnată de sonorităţile ţărăneşti într-o viziune tipică pentru muzicanţii rurali. Aici se regăseşte şi experienţa compozitorului din memorabila *Sonată a III-a, pentru pian şi vioară, op. 25,* cu acel *caracter românesc,* specificat în subtitlu, care reiterează, într-un plan superior, absolut original, preocuparea nealterată pentru valorificarea melosului popular.

Modalismul este o altă faţetă a surprinderii unor atribute definitorii, într-o viziune generalizată, putîndu-se repera în creaţii ca *Octuorul de coarde, op. 9* şi *Simfonia de cameră, op. 33.* Desigur, monodismul şi modalismul apar realizate în mod diferenţiat în fiecare din creaţiile menţionate. Ceea ce contează, însă, priveşte ideea constanţei compozitorului în reîntoarcerea la sursele primare, indiferent de felul în care ele se redimensionează.

„N-au existat graniţe între viaţă şi muzica mea", mărturisea George Enescu către sfîrşitul existenţei sale, dezvăluindu-ne parcă dintr-un alt unghi valabilitatea aserţiunii reîntoarcerii la stadiul iniţial, dar mereu altfel captat. După cum momentul primar al impactului cu muzica, în speţă melodiile populare româneşti, au acţionat intens, în valuri, în cursul activităţii de creaţie, tot aşa, la scara respectivă, fenomenul sesizat al reverberaţiei se aplică aproape fiecărei partituri semnate de el. Debutul tematic coincide cu ideea principală a cărei individualitate acţionează catalizator asupra întregii părţi şi chiar întregii lucrări. Elementul tematic iniţial devine ideea fundamentală ciclică, ce va fi reluată insistent în diverse ipostaze. Poate nu este întîmplător nici faptul că, de regulă, această idee muzicală se expune monodic ori într-o factură ce propulsează principiul univocalităţii. Enunţarea temei nu este întotdeauna impunătoare, treptat însă, ea îşi dezvăluie importanţa, demonstrîndu-şi forţa suverană. În tragedia lirică *Oedip* se întîmplă ceva similar căci leitmotivul destinului, al lui Oedip, articulează materialul sonor al întregului edificiu, extrem de complex şi unitar. Însăşi ţesătura dramaturgică se întemeiază pe motivul prezicerii, revenind obsesiv în fiecare act sub noi şi noi înfăţişări, subliniind, o dată în plus, cît de însemnată este în viziunea estetico-muzicală a lui George Enescu emblema iniţială, factorul primar, punctul de referinţă către care revine mereu.

Prefigurînd o afirmare omogenă prin raportare la impulsul inaugural, George Enescu evidenţiază, atît în viaţa sa cît şi în artă, o extraordinară consecvenţă, confirmînd regula marilor creatori ce vehiculează idei fundamentale că întoarcerile la obîrşii au darul să fertilizeze fantezia, să revitalizeze elanul artistului, să asigure organicitatea indisolubilă a muzicianului cu ethosul şi spiritualitatea matricei generatoare.

Introducere la o hermeneutică a operei enesciene

Alexandru LEAHU

Unui savant din secolul trecut, Wronski, i se părea că definiția cea mai adecvată muzicii ar fi „înțelepciune încorporată în sunete". Dacă ea se potrivește sau nu întregii muzici rămîne ca teoreticienii să decidă ; cert este că muzica lui Enescu, în măsură mai mare decît altele, lasă această impresie. Dar ceea ce rezultă din unitatea gîndirii, simțirii și exprimării enesciene nu se lasă surprins de categoriile esteticii tradiționale. „Romantic și clasic prin instinct, m-am străduit să împreunez prin toate lucrările mele o formă de echilibru care-și are linia ei lăuntrică bine definită", scria Enescu în 1936. A descoperi această formă de echilibru, *scenariul lăuntric* ce guvernează toate impulsurile creatorului, constituie misiunea de viitor a exegeților operei enesciene. De faptul că arta muzicală nu este numai un produs artizanal al regulilor și al tehnicilor, Enescu ne convinge prin trăinicia legăturilor cu trecutul său personal cît și cu tradițiile poporului său transfigurate muzical de „visul lăuntric" despre care spunea că nu cunoaște nici o întrerupere. Această iradiere a comorilor din adîncuri devine capabilă să smulgă timpului roadele stratificate ale experiențelor anterioare, generînd o continuitate a cîntului, „lirismul incorigibil" pe care și-l mărturisea compozitorul.

Pînă la un punct, „înțelepciunea" muzicii enesciene pare a aparține organismului însuși, facultăților misterioase de metabolizare a impresiilor din exterior, inclusiv a celor muzicale. Este fenomen natural, organic și psihic, dacă ar fi să dăm crezare compozitorului care spune că muzica este un mod de expresie foarte simplu dacă nu rudimentar și „singurul mijloc de a exprima strigătele sufletului". Privite de pe acest făgaș, lirica enesciană, patosul, factura melodică s-ar profila ca un neîntrerupt șir de răspunsuri la niște stimulări afective a căror acuitate o presupunem doar prin bogăția reverberațiilor. Faimoasa heterofonie enesciană dezvăluie în urzeala ei inimitabilă secretul unei muzicalizări operate nu atît în cîmpul conștiinței lucide a creatorului cît mai ales în sfera acelei *musica humana* prin care anticii defineau armonia funcțiunilor organice. În zilele noastre legile ei devin tot mai puțin misterioase. Dacă în relațiile unui organism cu mediul o reacție anumită se declanșează inițial doar pe fondul unei secvențe ample de stimuli din exterior, repetarea acestei interacțiuni în decursul timpului determină o comprimare progresivă a traiectului, pentru ca în cele din urmă unul singur dintre stimuli, dobîndind preponderență asupra celorlalți, să devină suficient pentru a o declanșa. Heterofonia enesciană îngemănînd contururi melodice de amplitudini variabile care converg spre același eveniment culminant pare să reînvie într-un spectru simultan amprenta emoțiilor care au învăluit același chip îndrăgit în diferite stadii ale existenței, la diferite vîrste ! Bogăția de detalii și meandrele ce atestă prospețimea adolescentină a relațiilor cu lumea coexistă cu traiecte în care pasajul tot mai direct spre ținta comună poartă pecetea maturității, a simplificării traiectului, a gestului eficient. Morfologia muzicală a visului enescian, a lirismului său derivă așadar dintr-o sintaxă care nu aparține numai componisticii ci formelor de adaptare ale vieții și geniului de „interpret" al artistului.

Tocmai autenticitatea elaborării, îndărătul căreia se întrevede permanența tensiunii din jurul acelorași valori devine relevantă pentru un anume etos s-au „caracter", termen prin care Enescu îl substituia în mod deliberat pe acela de „stil" în subtitlul Sonatei a III-a pentru vioară, vrînd să sublinieze astfel afinitățile de fond și nu de configurare sonoră cu sufletul românesc. Aceasta face ca similitudinile cu arta folclorică să se proiecteze uneori la dimensiuni ce nu pot fi contemplate decît de la înălțimea întregului edificiu al componisticii enesciene. Astfel, în lirica populară, luxurianța melismatică a cîntului și patosul interjecțiilor conduce, pe măsura epuizării tensiunii, spre relatarea vorbită, *parlato*, a cauzelor tulburării.

În creația instrumentală enesciană, episodului „parlato" îi corespunde transfuzia mioritică a substanței lirice către întruchipările îndrăgite făcîndu-le „grăitoare" : sînt Vocile mării, Vocile cîmpiei, Vocile naturii, toate acele voci ale amintirii învesmîntate cu nespus farmec pentru a suplini prin sugestii imagistice și programatice forța evocatoare și elocvența cuvîntului. Componenta metaforică a artei enesciene, deznodămînt dionisiac al celei lirice pe care tempoul lent al confesiunilor pare a voi să-l amîne, reprezintă atracția irezistibilă a obîrșiilor, metamorfoza crepusculară a ființei interioare anunțînd sfîrșitul de ciclu : al lucrării singulare, ca în Sonata nr. 1 pentru pian, al destinului unui personaj, ca în Oedip, sau al biografiei autorului însuși.

Dar dacă ideii de etos ce străbate acest versant al creației îi este proprie o anumită consecvență, nuanța contemplativă, care se degaje sub forma afecțiunii constante față de anumite valori și a metaforelor obsedante, își

cere compensarea prin reflectarea *acțiunii consecvente.*

Risipei de detalii care timbrează cu nuanțe imponderabile năzuințele de vis ale sufletului care — cum spun versurile lui Ion Barbu — „ar voi să se dilate / și larg și înmiit / să simtă că vibrează în lumi nenumărate", artistul îi opune un impuls născut din identificarea destinului componistic cu cel al unor eroi imaginari. „A compune înseamnă a te constrînge" — scria Enescu. Iar constrîngerile debutează prin efortul de obiectivare prin care episoadele compoziției devin faze ale mitului pentru a culmina la capătul a nenumărate eforturi trudnice și schițe cu extragerea din vastul orizont etic și muzical al personajelor a nucleului de forță capabil să înfrunte toate vicisitudinile. Tema, argumentul sonor în concepția enesciană, se constituie astfel ca un rezultat al unei conduite imaginare, o chintesență obținută printr-o continuă purificare ; odată incorporată operei ea determină vocile să se comprime la unison repunînd într-o ordine periodică, măsurată, *giusto,* episoadele ce tindeau să se resoarbă în „nebuloasa spirală a originilor". Se conturează astfel silueta unor caractere a căror viețuire în memorie nu mai este amenințată de efemeritatea substanței și ale căror acțiuni sincronizate tind la limită să-și făurească un edificiu verticalizat, de o coeziune cristalină a straturilor, prin care „noianul de raze" al plasmei melodice să iradieze cu mai multă intensitate. Mitul eroic, ca punct de plecare al travaliului, se clarifică printr-un mit al măiestriei și al sacrificiului, al operei desăvîrșite al cărui simbol, Manole, urma să-și afle un rol în grandiosul scenariu al dramei componistice enesciene.

Actele acesteia sînt dominate așadar de repere și tendințe cu o mult mai mare generalitate decît formele chemate să le reprezinte. Am putea recunoaște aici „matricile stilistice" sugerate de Blaga, care acționează ca puteri fundamentale ale ființei, insuflînd formelor energia necesară pentru a se transforma în organisme vii iar impresiei rezultate, aspirația de a se învesmînta în ipostaze ale mitului. Apanajul lui Enescu de a fi „mai mulți într-unul" — cum îi plăcea să spună — nu este decît manifestarea spectaculoasă, prin îndeletniciri diverse a virtuților care, înmănunchiate în forul interior sub egida compoziției alcătuiesc resursele unor limbaje și preocupări distincte.

Reverberarea în timp a detaliilor ce aproximează melodic același elan în componenta metaforică alcătuiesc un limbaj al analogiilor și echivalențelor pe fondul metamorfozat al simbolurilor și experiențelor extra-muzicale, din care emană aureola difuză a etosului. Concentrarea mijloacelor din planul travaliului, alături de puterea de sinteză și de edificare, pe fondul tradițiilor componistice și al soluțiilor personale generează un limbaj al distincțiilor și opozițiilor din care se conturează profilul momental al stilului. Fiecare astru care guvernează firmamentul geniului enescian emite impulsuri și exigențe proprii care sînt apoi traduse și realizate diferit în substanța celorlalte, încît devine rînd pe rînd obiectiv principal și totodată resursă. Cînd Enescu spune : „Am așteptat să se facă în mine — după o lungă perioadă de asimilare organică — fuziunea modului de exprimare folcloric cu natura mea de simfonist înăscut", el redă doar o parte a miracolului prin care logica construcției derivată din cea a intelectului ce separă aspectele în opoziții ireconciliabile și logica inimii, ca și a organismului care armonizează contradicțiile raportîndu-le la propria sa unitate, se unesc într-o cununie unde, la fel ca în ceremonialele arhaice, mirii își schimbă între ei veșmintele. Acesteia îi datorăm, după cît se pare, înțelepciunea muzicii, prin care artistul vroia să dezvăluie lumii — după propriile spuse — „calea spre armonie, care e fericire și pace".

Convorbire cu David OHANESIAN

— *Maestre David Ohanesian, pentru că ne aflăm în anul centenarului nașterii marelui George Enescu, aș dori să vă întreb pentru început, ce înseamnă OEDIP pentru dumneavoastră, ce înseamnă Enescu, și dacă aveți idee cam de cîte ori ați interpretat rolul titular din OEDIP, pe scenele din țară și din străinătate.*

— Sînt fericit că după 23 de ani de la premiera românească de la Opera din București (cu neuitatul Constantin Silvestri), încă pot să susțin această partitură. *Oedip* avînd premiera în 1958, pînă în zilele noastre a ajuns la cifra de 120 de spectacole în țară. În străinătate au fost serii de două-trei spectacole la Paris, la Moscova, la Stockholm, la Wiesbaden, la Atena, la Sofia, la Berlin, nu de mult am fost la Lausanne....

— *Oedip are și o versiune discografică...*

— Are o versiune discografică din 1962, care la ora actuală a fost depășită de o altă versiune făcută cu Filarmonica din Iași, la pupitru fiind marele cunoscător în Enescu, Ion Baciu. Avînd ca suport acest disc, noi am făcut un film, acum sîntem în curs de finalizare. Pot să spun că acest disc este o imprimare care ne reprezintă la ora actuală.

Ați colaborat mult cu dirijorul Mihai Brediceanu, care este un mare iubitor al creației enesciene și care îmi mărturisea într-un interviu, în urmă cu cîtva timp că nu își poate imagina, cunoscînd foarte mulți cîntăreți ai lumii contemporane, un alt Oedip, decît cel realizat de David Ohanesian. Se pare că nu este o

afirmație hazardată, nu este o metaforă, nu este o declarație de suflet, se pare că este o realitate, puternică, din cîte știu, în rolul Oedip nu s-a încumetat să vă dea replica încă nimeni...!

— Eu, totuși, spun că este o declarație de suflet a maestrului Mihai Brediceanu, și aceasta se bazează pe cele 70 de spectacole pe care le-am interpretat împreună. Maestrul, este adevărat, iubește extraordinar Oedip-ul enescian, și ca probă, el a inițiat acum un turneu la Festivalul internațional de la Lucerna, una dintre cele mai mari manifestări europene ale timpului nostru.

— *Cum vă explicați dv., ca interpret, faptul că Enescu a gîndit tragedia greacă, pe melos românesc, în declamație franceză ?*

— Orice ar face oricare compozitor din lume care tratează orice subiect, el nu poate să se desprindă de conștiința sa națională. Mai mult, n-am ce să spun.

— *Dv. cum simțiți rolul? Cum vă simțiți ca Oedip ?*

— Rolul este covîrșitor, dar este superb. Enescu spunea despre *Oedip* că este opera vieții lui. Eu spun că este rolul vieții mele. Aceasta nu înseamnă că reneg alte creații pe cre le-am avut și care cîntăresc mult în sufletul meu, deși alții poate au uitat de ele.

-- *Dacă este așa cum spuneți, deși eu nu cred că o creație a lui David Ohanesian poate fi trecută neobservată sau uitată, atunci este consecința faptului că obținînd dv. o asemenea „performanță" în Oedip, acesta din urmă „le-a umbrit", pe celelalte. Pilda cea mai grăitoare este că pînă acum nimeni n-a mai îndrăznit să se apropie de acest rol. Și cred că este o problemă care, dincolo de aspectul la prima vedere măgulitor pentru dv., are implicații mult mai profunde pentru opera în sine.*

— Cînd spunem Oedip, spunem o serie de roluri pe care dacă nu le-aș fi cîntat, eu n-aș fi putut să fac *Oedip*. Aceasta este problema lipsei de îndrăzneală a unor colegi ai mei, care nu atacă această partitură, pentru că nu au un repertoriu atît de vast, cum am avut eu. Eu am cîntat înainte de *Oedip*, *Freischütz*, *Tannhäuser*, *Pană Lesnea Rusalim*, operă de Paul Constantinescu, care m-a ajutat extraordinar de mult. Bineînțeles, *Rigoletto*, *Trubadurul*, *Traviata*, *Carmen*, *Oneghin*, *Mazeppa*. (o operă care mi-a fost de folos de asemenea). Cînd am cîntat *Oedip* aveam 25 de opere în repertoriu.

— *Iată doar cîteva titluri care ar putea sugera ideea unei diversificări a paletei repertoriale. Deși convorbirea noastră nu are nici cea mai mică intenție polemică, v-aș întreba cum vă explicați faptul că opera din București sau alte opere nu prea se mai încumetă în momentul de față să facă spectacole care să aducă ceva nou, care să nu fie niște copii ale spectacolelor de-acum 20 și ceva de ani?*

— Asta este greu! Cînd un spectacol se fixează în conștiința publicului, ca să nu vorbesc de conștiința muzicienilor, este dificil să realizezi un astfel de spectacol. Spre exemplu, într-un interviu l-am auzit pe Hero Lupescu spunînd că ar vrea să facă un *Oedip* în viziunea lui. I s-a răspuns că : „La Renbrandt nu se umblă!"

— *Interesantă, dar cam „conservatoare", replica....!*

— Cei care ascultau în necunoștință de cauză ar fi putut spune că este un răspuns brutal; dar nici pe departe, pentru că într-adevăr, SPECTACOLUL DE LA BUCUREȘTI ESTE UN REMBRANDT. Este o mare creație colectivă a Teatrului de Operă din București.

— *Maestre David Ohanesian, este foarte banală, dar... inevitabilă întrebrea ce urmează, bănuiți desigur că ea se referă la proiectele dv. de viitor.*

În cadrul Festivalului George Enescu vom prezenta în sala mare a palatului R. S. România o versiune foarte interesantă, foarte modernă, în colaborare cu Eurithmeum din Stuttgart, un ansamblu foarte valoros. Spectacolul va fi dirijat de Ion Baciu.

— *V-aș mai întreba un singur lucru și cu aceasta am să închei: referitor la creația postenesciană... există în noianul de lucrări ale epocii și altceva care „să vă meargă la suflet", ceva în care să credeți?*

— Eu am lucrat 10 ani la opera din Hamburg. Am ascultat foarte multă operă modernă, contemporană, dar pentru mine *Oedip* rămîne vîrful piramidei, înaintea lui *Wozzeck*, a *Salomeei*, înaintea *Cavalerului rozelor*, sau chiar înaintea *Pelleas-ului*.

— *Sînt totuși din școli foarte diferite....*

— Da, dar cu toate acestea reprezintă foarte bine spiritul epocii. Și repet, pentru mine *Oedip* este vîrful piramidei.

Mariana CRISTESCU-FLOREA

Bartók și cultura muzicală românească*

Viorel COSMA

Împlinirea în anul 1981 a centenarului nașterii lui Béla Bartók și George Enescu a reprezentat nu numai o sărbătoare a popoarelor ungar și român, ci și un eveniment de larg ecou internațional, personalitatea celor doi muzicieni — șefi de școală muzicală națională modernă — interesînd un cerc larg de cercetători, interpreți și auditori de pe diferite meridiane ale lumii. Exponenți de frunte ai culturilor muzicale din centrul și răsăritul Europei, Bartók și Enescu s-au întîlnit atît în viața artistică a sălilor de concert, în cadrul aceleiași organizații de breaslă și în diverse acțiuni profesionale, cît, mai ales, în idealurile creatoare comune ale mișcării artistice a veacului XX, unde numele lor se rostește — în ultima vreme — tot mai insistent printre corifeii muzicii contemporane.

În acest climat de exegeză reciprocă, de analiză a raporturilor directe între cele două popoare vecine și ale interferențelor culturale româno-ungare din prima jumătate a acestui secol, s-au relevat documente inedite ce au împrumutat o nouă dimensiune tradiționalelor legături spirituale ale lui Béla Bartók cu muzica românească.

Prin numeroase studii și volume, filme documentare și discuri, ediții și documente, expoziții, concerte și recitaluri, muzicologii și interpreții din România au contribuit la luminarea multor pete obscure din istoria relațiilor compozitorului ungur cu folclorul și mișcarea artistică din țara noastră. Atît de puternic s-a identificat Béla Bartók cu muzica românească, încît au existat odinioară glasuri ale oamenilor de știință și artă ce l-au încadrat — desigur eronat — pe creatorul *Mandarinului miraculos* în contextul școlii noastre naționale, alături de George Enescu. Faptul că Bartók — cînd și-a pus problema emigrării din patrie, după prăbușirea Revoluției Socialiste din Ungaria (1919) — a solicitat un post de profesor la Conservatorul din Cluj, intenționînd chiar să se stabilească în România, a îngăduit unele speculații tendențioase. De asemenea, într-o scrisoare către muzicologul Constantin Brăiloiu din 19 XII 1930, însuși Bartók recunoștea, că se poate accepta formularea *„meine rumänische Musik"* (muzica mea românească), privind creația de esență folclorică. Desigur că în lumina acestor „argumente" subiective, nu trebuie să ne surprindă afirmațiile muzicologului Octavian Beu într-o conferință rostită la Radio-București, în ziua de 26 XI 1930 — text îndelung dezbătut pe calea scrisului cu muzicianul ungur — unde se lansaseră idei — evident exagerate ca : „Bartók este cel mai mare compozitor folclorist român", sau „opera românească a lui Bartók.. ocupă lîngă Gheorghe Enescu, locul cel mai de seamă în viața noastră muzicală". Apropierea celor două nume nu era însă deloc întîmplătoare, într-o epocă în care ambii creatori triumfau în context european prin valorificarea aceleiași surse de inspirație : muzica populară românească. Dar, fiecare s-a apropiat de acest tezaur în felul său, valorificîndu-l diferit și ajungînd la concluzii personale, originale. In cele ce urmează, ne propunem să urmărim pe de o parte legăturile lui Béla Bartók cu melosul românesc, cu mișcarea artistică și științifică din România, iar, pe de altă parte, să investigăm rezultatele reciproce ale prodigioasei activități a marelui muzician ungur, în lumina documentelor dezvăluite după moartea creatorului.

Din capul locului, se impune o precizare esențială : Béla Bartók s-a simțit *profund* și *permanent* atașat de muzica românească, de cultura, oamenii și poporul român, fără a uita o clipă că a aparținut cu trup și suflet patriei sale - Ungaria. Oricare altă interpretare atribuită legăturilor și cercetărilor sale cu România, oricare încercare de estompare sau negare a influențelor poporului român asupra moștenirii sale spirituale, precum și orice minimalizare a influenței operei bartokiene asupra creației românești contemporane devin tendențioase, păgubitoare, pentru dimensionarea personalității acestui „uriaș" al muzicii veacului XX și pentru înțelegerea căilor de afirmare a școlilor naționale moderne. Există astăzi izvoare precise, inedite, semnificative, pe care muzicologia noastră le-a dat la iveală în ultimele decenii, spre a oferi exegeților străini, baze fundamentale în interpretarea cît mai nuanțată și mai exactă a operei sale.

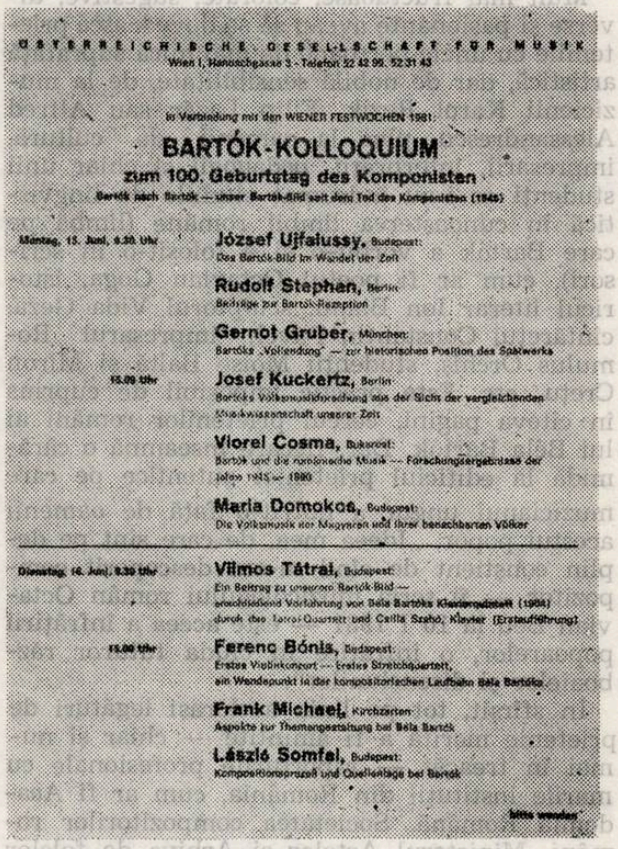
* Comunicare susținută în cadrul Colocviului Bartók organizat cu prilejul centenarului nașterii marelui muzician de către Österreichische Gesellschaft für Musik, Viena, 15—16 iunie 1981.

Născut în comuna bănăţeană Sînnicolau Mare la 25 martie 1881, Béla Bartók şi-a făcut o parte din studiile elementare în oraşele trasilvănene Oradea şi Bistriţa. Primul său recital de pian l-a susţinut la vîrsta de 12 ani în sala hotelului „*La vulturu negru*" din comuna natală (13 IV 1893). Tot de oamenii meleagurilor transilvănene se leagă şi prima sa notare de folclor de la informatoarea Lidia Dósa din Chihed (jud. Mureş), eveniment petrecut în anul 1904, ce avea să deschidă calea investigaţiilor ştiinţifice ale lui Béla Bartók vreme de aproape o jumătate de veac. Într-adevăr, între anii 1908-1917, etnomuzicologul ungur a adunat peste 3.500 de melodii şi texte populare româneşti, cutreierînd ţinuturi, ca Alba-Cluj-Turda (1908), Bihor (1909), Ţara Moţilor (1910-1911), Banat (1912-1913), Maramureş (1913), Hunedoara-Pădureni-Haţeg (1913), Mureş (1916), Bihor-Arad (1917), Beiuş (1917). Ritmul debordant al culegerilor şi amploarea neobişnuită a înregistrării unui fond atît de bogat de folclor, l-au impus imediat pe tînărul om de ştiinţă muzicală în fruntea cercetătorilor europeni.

După această etapă de înregistrare a melosului românesc, a urmat valorificarea materialului, fie pe calea publicaţiilor (studii, volume), fie prin prelucrarea în pagini muzicale de referinţă mondială. Paralel, Béla Bartók a început să-şi lărgească aria concertelor sale de pianist, programele de recitaluri, axîndu-se adeseori pe lucrările inspirate din folclorul românesc. Astfel, a apărut, pe podiumurile de concert din Timişoara, Tîrgu Mureş, Cluj, Sibiu, Sebeş-Alba, Oradea, Beiuş, Satu-Mare, Sighetul Marmaţiei, Lugoj, Arad, Braşov, Sfîntu-Gheorghe. Turneele artistice şi ştiinţifice la Bucureşti (1924, 1926, 1934) au marcat poate momentele culminante ale legăturilor în România, fiindcă Béla Bartók a concertat alături de George Enescu şi de Filarmonica din Capitala ţării, sub bagheta lui George Georgescu, a susţinut cele mai complexe recitaluri, a conferenţiat în sala *Dalles*, a participat la lucrările Comisiei pentru acordarea premiului naţional de compoziţie *George Enescu*, a cercetat Arhiva de folclor a Societăţii compozitorilor români, dar, mai ales, a legat o seamă de prietenii ce aveau să-l stimuleze pe marele creator ungur în activitatea sa profesională.

Astăzi se poate afirma cu certitudine că moştenirea lui Béla Bartók, fără sprijinul dezinteresat al personalităţilor româneşti ce i-au încălzit inima, altfel ar fi arătat, iar rezultatele imensului său travaliu creator, poate că nu ar fi atins dimensiunea ştiinţifică de unanimă preţuire mondială. S-a plămădit un capitol emoţionant al relaţiilor unui om şi artist exemplar ca probitate spirituală şi profesională cu poporul român, cu colegii de breaslă, capitol la care Bartók însuşi a ţinut foarte mult. „Ceea ce aş dori cel mai mult — îi scria bibliotecarului Academiei Române, Ion Bianu, la 27 IX 1914 — este ca cel puţin între noi şi România să se menţină pacea. Dar, orice s-ar întîmpla, rămîn fidel muncii începute : consider ca scop al vieţii mele, să continui şi să termin studiile muzicii populare româneşti, cel puţin în Transilvania". Dacă dezideratul nu s-a împlinit decît parţial, în schimb legăturile sale cu oamenii de cultură şi cu muzicienii români, nu numai că au continuat, ci s-au întărit şi s-au amplificat substanţial.

Desigur că despre exemplara prietenie Bartók-Brăiloiu se va scrie o veritabilă cronică a relaţiilor model între două personalităţi copleşitoare ale veacului XX. Rădăcina relaţiilor muzicale ale compozitorului ungur cu folclorul şi cultura românească, se numeşte însă D.G. Kiriac, creatorul de imensă capa-


ÖSTERREICHISCHE GESELLSCHAFT FÜR MUSIK
Wien I, Hanuschgasse 3 · Telefon 52 42 95, 52 31 43

In Verbindung mit den WIENER FESTWOCHEN 1981:

BARTÓK-KOLLOQUIUM
zum 100. Geburtstag des Komponisten
Bartók nach Bartók — unser Bartók-Bild seit dem Tod des Komponisten (1945)

Montag, 15. Juni, 9.30 Uhr
József Ujfalussy, Budapest:
Das Bartók-Bild im Wandel der Zeit
Rudolf Stephan, Berlin:
Beiträge zur Bartók-Rezeption
Gernot Gruber, München:
Bartóks „Vollendung" — zur historischen Position des Spätwerks
15.00 Uhr
Josef Kuckertz, Berlin:
Bartóks Volksmusikforschung aus der Sicht der vergleichenden Musikwissenschaft unserer Zeit
Viorel Cosma, Bukarest:
Bartók und die rumänische Musik — Forschungsergebnisse der Jahre 1945 bis 1980
Maria Domokos, Budapest:
Die Volksmusik der Magyaren und ihrer benachbarten Völker

Dienstag, 16. Juni, 9.30 Uhr
Vilmos Tátrai, Budapest:
Ein Beitrag zu unserem Bartók-Bild —
einleitend Vorführung von Béla Bartóks Klavierquintett (1904)
durch das Tátrai-Quartett und Csilla Szabó, Klavier (Erstaufführung)
15.00 Uhr
Ferenc Bónis, Budapest:
Erstes Violinkonzert — erstes Streichquartett,
ein Wendepunkt in der kompositorischen Laufbahn Béla Bartóks
Frank Michael, Kirchberg:
Aspekte zur Themengestaltung bei Béla Bartók
László Somfai, Budapest:
Kompositionsskizzen und Quellenlage bei Bartók

bitte wenden

citate organizatorică, ce l-a stimulat pe Bartók de la primii săi paşi în ştiinţa melosului popular. De aceleaşi raporturi profesionale se leagă prieteniile cu Ioan Buşiţia şi Ioan Bârlea (însoţitorii săi devotaţi în Bihor şi Maramureş), cu Octavian Beu şi Tiberiu Brediceanu (parteneri de dezbateri ştiinţifice contradictorii), cu folcloriştii Harry Brauner şi Ioan R. Nicola (colaboratori pasionaţi ai Arhivei de folclor).

De mare preţ pentru activitatea artistică a lui Bartók în România, s-au dovedit colaborările cu George Enescu şi George Georgescu, personalităţi proeminente ale mişcării muzicale româneşti în epoca interbelică. Primul l-a introdus în cercul *Societăţii compozitorilor*

români de la București, imediat după înființare (1920), insistînd să devină membru activ al asociației. Au cîntat împreună *Sonata nr.2 pentru vioară și pian*, stîrnind un cert interes în cercurile muzicale și, mai ales, în presa epocii. „J'ai bien connu Bartók — avea să noteze George Enescu în *Les souvenirs*, 1955, p. 169-170. J'admire particulièrement la manière dont il respecte le coté organique de la musique, malgré une tendance constante à l'évasion. On sent que la forme l'agace parfois : cependent, il s'y plie et c'est dans cette contrainte volontaire qu'il donne le meilleur de lui-même". Sub bagheta lui George Georgescu, oaspetele a interpretat în ziua de 22 II 1926, pe scena Ateneului Român, *Rapsodia pentru pian și orchestră*, în compania Filarmonicii din București.

Mult mai fructuoase, colorate, sugestive, diverse și pasionante aveau să se dovedească prieteniile cu unele persoane de mai mică suprafață artistică, dar de nobilă sensibilitate, de la muzicienii Karol Rezik, Filip Lazăr sau Alfred Alessandrescu, pînă la oamenii de cultură, impresarii, interpreții, pedagogii și chiar unii studenți ce i-au îndrumat studiile de lingvistică în cunoașterea limbii române (limbă pe care Bartók a vorbit-o și a folosit-o în scrisori), cum ar fi poetul Octavian Goga, istoricul literar Ion Bianu, sculptorul Vida Geza, cîntărețul Constantin Pavel, impresarul Romulus Orchiș, studenții Moise Baltă și Miron Crețu, etc. Este practic imposibil de cuprins în cîteva pagini, cercul prietenilor români ai lui Béla Bartók. Dar, fiecare înseamnă o cărămidă la edificiul prieteniei autentice pe care muzicianul ungur a nutrit-o față de oamenii acestui popor. „Ideea mea, de care sînt pe deplin conștient de cînd m-am descoperit compozitor — îi scria muzicologului român Octavian Beu la 10 I 1931 — este aceea a înfrățirii popoarelor, o înfrățire în ciuda tuturor războaielor și disensiunilor".

În sfîrșit, tot pe linia acelorași legături de prietenie merită a fi amintite — chiar și numai în treacăt — raporturile profesionale cu marile instituții din România, cum ar fi Academia Română, Societatea compozitorilor români, Ministerul Artelor și Arhiva de folclor din București. Colaborînd într-un climat de sinceră și reciprocă prețuire, Bartók și-a aflat realmente un sprijin moral și material în aceste instituții românești, ce i-au facilitat publicații, turnee artistice, conferințe de etnomuzicologie. Nu de puține ori, unii conducători de instituții sau ministere (Octavian Goga, Alexandru Mocsioni) au devenit admiratori ai compozitorului ungur, oferindu-i servicii cînd nu mai dețineau funcțiile administrative (de pildă, Mocsioni l-a invitat pe Bartók în 1931, să-și continue culegerile de folclor românesc, suportîndu-i integral cheltuielile de deplasare).

Fructul concret al tuturor legăturilor particulare și oficiale pe care Béla Bartók le-a întreținut cu România, îl reprezintă publicațiile de folclor și, fără îndoială, creațiile inspirate din melosul românesc. Cu probitatea binecunoscută, muzicianul ungur nu numai că nu a tăinuit sursa tuturor acestor lucrări, dar a ținut să elogieze deschis contribuția colegilor români și locul ocupat de folclorul românesc în întreaga sa activitate profesională.

În afara acestor articole lexicografice publicate în *A Dictionary of Modern Music and Musicians* (1924), *Das neue Musiklexicon* (1926), *Zenei Lexikon* (1931) etc., a unor studii, referate și conferințe popularizate dincolo de hotarele Ungariei, Béla Bartók a contribuit *esențial* la propagarea folclorului românesc, prin cîteva lucrări fundamentale : *Cîntece poporale românești din comitatul Bihor* (1913), *Dialectul muzical al românilor din Hunedoara* (1914), *Volksmusik der Rumänen von Maramureș* (1923), *Melodien der rumänischen Colinde* (1935) și *Rumanian Folk-Music* (1967, 3 volume). Dacă a cules folclor pe teren doar în Banat și Transilvania, totuși, prin intermediul materialului documentar înregistrat de colegii români și cercetat de Bartók la Arhiva de folclor a Societății compozitorilor români din București, se poate afirma că marele muzician a stăpînit cu autoritate o mare parte a melosului românesc. Nu a ocolit desigur nici muzica maghiară a secuilor din România, exprimîndu-și chiar intenția de a culege folclor la ceangăii din Moldova. „Nu mă sustrag de la nici o influență — îi mărturisea aceluiași coleg Octavian Beu în 1931 — indiferent dacă provine dintr-o sursă slovacă, română, arabă sau oricare alta. Numai că izvorul trebuie să fie curat, proaspăt, sănătos". Or, pe meleagurile noastre a întîlnit aceste surse pure din care s-a inspirat de-a lungul întregii sale vieți, chiar dincolo de Ocean, cînd nu a mai trăit bucuria de a se inspira direct de la matcă.

În contact cu melosul românesc, dar mai ales în dezbaterile profesionale cu unii experți români, la loc de frunte situîndu-se etnomuzicologii D.G. Kiriac și Constantin Brăiloiu, Bartók și-a făurit originala sa metodă de culegere, notare, clasificare și editare a folclorului. Cît de mult i-a datorat Béla Bartók acestui fecund schimb de experiență științifică ne-o demonstrează pe de o parte opera sa muzicală, iar pe de altă parte moștenirea sa științifică. Ar fi de-ajuns de pildă să comparăm prima culegere de folclor din Bihor (1913) cu ultima sa colecție, monumentala *Rumanian Folk Musik* apărută postum (1967), spre a calcula „distanța" parcursă de omul de știință în numai trei decenii de experiență folclorică. Același material sonor apare notat în forme fundamental diferite, ca melodică, ritmică, micro-intervalică, metrică, versificație ș.a., fapt care confirmă evoluția și cristalizarea concepției bartókiene asupra problemelor folclorului.

Desigur că cel mai important capitol al valorificării melosului românesc de către Béla Bartók va rămîne indiscutabil creația sa clădită pe intonațiile acestei originale comori spiri-

tuale. Nu ne propunem să analizăm aici lucrările în care răzbate folclorul românesc, fiindcă amploarea unui astfel de studiu ar depăși proporțiile unui volum. Merită a fi reținute însă principalele rezultate și concluzii ce se desprind din sumara observație a catalogului moștenirii artistice bartókiene.

Cea mai largă popularitate din prima jumătate a veacului XX i-au adus-o, indiscutabil, *Dansurile populare românești pentru pian* (orchestră). Rînd pe rînd, *Sonatina pentru pian*, cele două *Rapsodii pentru vioară*, *Cantata profana*, *Contraste*, *Divertismentul* pentru orchestră, *Concertul pentru violă și orchestră* (încheiat de Tibor Serly) au marcat experiența excepțională în valorificarea folclorului românesc în cele mai variate și originale forme, genuri și mijloace de expresie. Atît de exact a pătruns Bartók melosul românesc, încît — dacă nu ai ști că aparține unui creator ungur — ai fi tentat să afirmi că aceste pagini muzicale au fost elaborate de un compozitor român! „Parcă e o muzică care te trage spre pămînt și-ți aduce aminte de mișcările greoaie de urs ale țăranilor noștri din Maramureș" — observa în 1930 soția lui Octavian Goga, eminentă cîntăreață de lied.

Noutatea esențială pe care Béla Bartók a impus-o pe plan mondial prin creația sa se numește folclorul țărănesc. Studiul muzicii țărănești a jucat un rol covîrșitor în orientarea muzicii sale — mărturisea în *Autobiografie* — întrucît l-a eliberat de sistemul major-minor și de ritmul *giusto* pe de o parte, i-a îndreptat atenția spre modurile antice și formulele ritmico-melodice arhaice, pe de altă parte. Practic, Bartók a ajuns la diferite moduri de a privi creator însușirea folclorului în general, și a celui românesc, în special. De la citatul folcloric pînă la „inventarea" unui melos original în spirit folcloric, de la prelucrarea cîntecelor populare pînă la totala eliberare de modelul popular, dar cu menținerea unui etos național — Béla Bartók a știut să ofere soluții artistice excepționale, nepieritoare, surprinzătoare la data apariției lor pentru auditoriul, critica muzicală și compozitorii de pretutindeni. Noutatea muzicii bartókiene a declanșat polemici și rețineri la primele audiții, tocmai datorită acestor „durități" sonore, îndrăzneli armonice (polimodalism) și ritmice (polirit-mice), sugerate în bună măsură de interpretarea personală a melosului țărănesc.

Serviciile imense aduse muzicii românești prin opera sa au stimulat vizibil pe compozitorii români, precum și pe mulți reprezentanți contemporani cu Bartók, aparținînd diferitelor școli muzicale naționale europene. Chiar dacă în timpul vieții compozitorului (deci pînă în 1945) muzica lui Bartók nu a exercitat o influență covîrșitoare asupra tinerei generații de creatori români, totuși nu puțini s-au interesat de limbajul său înnoitor. Mai ales aceia care se apropiaseră de folclor (Theodor Rogalski, Achim Stoia, Sabin Drăgoi, Paul Constantinescu, Constantin Silvestri, Matei Socor, Tudor Ciortea), începuseră să părăsească occidentul și să-și îndrepte privirile spre un Bartók sau Prokofiev. „Cu armele Occidentului n-avem nici o șansă de a bate Occidentul — îi scria în 1932 Constantin Brăiloiu lui Achim Stoia — și va trece multă vreme pînă vom înceta de a mai fi o caricatură sau, în cel mai fericit caz, o copie fără importanță a Apusului". Orientîndu-l pe drumul lui Bartók, îl sfătuia în aceeași epistolă: „Lucrează deci înainte și la fiecare melodie frumoasă pe care ai scăpat-o de la pieire, fii sigur că ai făcut ceva de seamă pentru neamul românesc".

După cel de al doilea război mondial, Bartók a devenit — mai ales pentru deceniul 1945-1955 — un nemărturisit far călăuzitor, hotărîta orientare a compozitorilor români către folclorul țărănesc, obligîndu-i să-și aleagă modelul cel mai apropiat de țelurile imediate ale școlii muzicale naționale. Dorința de a rupe cu orice „dilentantism sentimental" (C. Brăiloiu) și speranța de a păși pe calea bartókiană prin adăparea „dintr-o nesperată fîntînă de întinerire" i-a determinat pe Zeno Vancea, Nicolae Brînzeu, Sabin Drăgoi, Alfred Mendelsohn, Hilda Jerea, Tudor Ciortea, Achim Stoia, Nicolae Buicliu, Tiberiu Olah ș.a., să continue drumul muzicianului ungur.

Timpul a demonstrat dreapta judecată a lui Constantin Brăiloiu care afirma în cuvîntarea susținută la plenara Comisiei internaționale de arte și tradiții populare de la Paris (1947) că prin materialele folclorice adunate de Bartók de pe meleagurile transilvănene s-a făcut „cunoscută o largă *terra incognita*" în context mondial, dar pînă și „românii și-au cunoscut cîntecul lor antic". Într-adevăr, garanția științifică a culegerilor de folclor românesc ale lui Béla Bartók avea să-i îndrepte multă vreme pe compozitorii români spre melosul țărănesc din Bihor, Hunedoara, Maramureș. Din păcate, abia după un deceniu de încercări și rezultate componistice oarecum limitate (1945-1955), generația contemporană a înțeles că sistemul „perfect" al lui Bartók nu poate fi continuat, ci doar imitat. Și astfel, sondînd cu eficiență moștenirea lui George Enescu mult mai bogată în sugestii și procedee deschise inovației actuale, creația românească a trecut la desprinderea de canoanele bartókiene, reținînd doar sursele exemplarelor sale culegeri de folclor.

Paralel cu aceste mutații estetice petrecute pe la mijlocul sec.XX în cadrul școlii naționale românești, pe plan mondial și-a făcut apariția un fenomen artistic extrem de interesant: culegerile de folclor românesc ale lui Béla Bartók au intrat în atenția compozitorilor europeni dornici să-și înnoiască creația prin surse originale, inedite.

Încă din prima jumătate a veacului nostru, o serie de creatori ca Maurice Ravel, Paul Arma, Jean Absil, Vagn Holmboe ș.a. au făcut cunoștință cu melosul românesc prin intermediul culegerilor lui Béla Bartók. Astfel, lucrări ca *Do-*

uze danses roumains de Transylvanie pour flute et piano (1940), *Neuf choeurs pour voix mixtes sur des Noël traditionels de divers peuples* (1946), *Choeurs de Colindes roumaines pour voix mixtes d'aprés Béla Bartók* (1954) toate de francezul Paul Arma, cantata pentru cvartet vocal și orchestră mică *Les chants du mort,* op. 55 de belgianul Jean Absil (1943), suita pentru pian *Suono da Bardo* op. 49 de danezul Vagn Holmboe (1949), pentru clarinet (vioară și pian) *Bihari româna táncok* de ungurul Ferenc Farkas (1950) sînt clădite pe melodii țărănești publicate de Béla Bartók.

Proporții nebănuite de valorificare aveau să înregistreze publicațiile bartókiene de muzică românească în cea de a doua jumătate a veacului nostru. Nu numai numărul lucrărilor a sporit substanțal, ci și amploarea formelor și diversitatea genurilor muzicale. Partiturile semnate de György Ligeti, Paul Arma, Jean Absil, Karl Heinz Füssl, Pancio Vladigherov etc. etc. poartă „amprenta Bartók" și în forma de prezentare. *Etudes pour piano préparatoire à la polyphonie* de Jean Absil (1961) încearcă să fie un fel de *Mikrokosmos,* în timp ce *Miorița* de Karl Heinz Füssl ne trimite cu gîndul la *Cantata profana.* Desigur că piesele compozitorilor unguri contemporani inspirate din folclorul românesc îl urmează și mai fidel în scriitură și stil pe marele lor compatriot.

Ecoul bartókian al valorificării melosului românesc în cultura muzicală europeană a dat naștere la un fenomen singular pentru școala națională românească pe care exegeții contemporani caută să-l definească atît ca proporții, cît mai ales ca originalitate artistică. Fiindcă dincolo de documentul sonor extras din culegerile de folclor, importanța primordială a creației constă în maniera de tratare a melosului pe diverse meridiane ale globului. Deocamdată, epigonismul majorității lucrărilor demonstrează și pe plan universal aceeași teză a imposibilității ieșirii din „umbra" apăsătoare a lui Bartók.

În încheierea considerațiilor privitoare la raporturile lui Béla Bartók cu cultura românească, socotim necesare cîteva sublinieri asupra aportului exegeților de ieri și de azi din România, privitoare la impunerea personalității și a moștenirii artistice a creatorului ungur.

Merită a fi relevat de la început faptul că într-o perioadă de debut a folcloristului Bartók, muzicologii și oamenii de știință români au fost printre primii în lume care au recunoscut valoarea muncii sale și l-au încurajat în cercetările pe teren. Nu poate scăpa atenției nici semnificativul amănunt că în perioada de maturitate a savantului, România a fost *prima țară* care i-a tipărit o culegere de studii etnomuzicologice. Omul care a intuit valoarea cercetărilor de folclor întreprinse de tînărul Bartók, sprijinindu-i debutul la tipar, rămîne indiscutabil compozitorul și dirijorul D.G. Kiriac. Schimbul fructuos de păreri științifice, fermitatea apărării muncii muzicianului ungur în fața oficialității românești a timpului, recomandarea înscrierii în Societatea compozitorilor români, legătura cu discipolul său — Constantin Brăiloiu — în vederea continuării investigațiilor bilaterale de folclor — reprezintă doar cîteva din inițiativele acestei colaborări pilduitoare pentru prietenia a două personalități ce s-au prețuit reciproc.

Numele care a pătruns definitiv în biografia spirituală a lui Béla Bartók și a cărui rol în activitatea științifică se pare că nu a cunoscut deocamdată întreaga rezonanță meritată, este Constantin Brăiloiu. Întîlnirile profesionale și colegiale de la București și Budapesta, articolele și conferințele ce au apreciat activitatea lui Bartók, corespondența de o inestimabilă valoare documentară, acțiunile întreprinse de cercetătorul român pe plan național și internațional, atît în timpul vieții, cît mai ales, după moartea colegului ungur pentru impunera ideilor sale înnoitoare, alcătuiesc un veritabil capitol de istorie în fondarea etnomuzicologiei veacului XX. Departe de a socoti confruntările de păreri științifice calme, conciliante, ele au cunoscut totdeauna ținuta superioară, academică, proprie savanților de exemplară atitudine morală. Constantin Brăiloiu nu era omul dispus să cedeze în fața ideilor altuia, apreciind la Bartók tocmai faptul, că „a negat temeinicia oricărei afirmații nesusținute cu documente controlabile". De aici, s-a născut nemăsurata admirație a muzicologului român față de rigurozitatea introdusă într-o disciplină prea romantică, pîndită la fiecare pas de diletantism. Fără a-l flata cu formule amabile ca „am învățat mult de la D-voastră — chiar dacă în grabă", Brăiloiu îi atrăgea atenția în continuarea aceleiași epistole — că socotește „prematuре marile concluzii sintetice, mai ales în privința originii și a influențelor reciproce" exprimate în studiul *Muzica noastră populară și muzica populară a popoarelor vecine.* Conștient că din „permanentele noastre schimburi de idei și chiar eventualele controverse (!), știința ar avea de profitat", Constantin Brăiloiu a urmărit de fapt, nu să-și impună punctul său de vedere în problema atît de spinoasă a influențelor în folclor, cît, mai ales, să-l apere pe Bartók de adepții politicii de învrăjbire a popoarelor.

Bartók a știut să-l prețuiască pe Constantin Brăiloiu, recunoscîndu-l nu numai drept „cel mai de seamă cercetător de folclor muzical al românilor", ci și pe plan european ca unul „ dintre cei mai valoroși folcloriști muzicali". Faptul că *motto*-ul studiului *De ce și cum să culegem muzica populară* este extras din celebra *Esquisse d'une méthode de folklore musical de* Constantin Brăiloiu, iar, adeseori singurul nume citat pe plan mondial rămîne al cercetătorului român, confirmă prețuirea sinceră pe care i-o acorda. După moartea lui Bartók, arhivele americane i-au încre-

dințat lui Brăiloiu pregătirea pentru tipar a colecției postume de folclor românesc, încredere pe care a socotit-o ca un suprem omagiu, din păcate, nefinalizat prin dispariția etnomuzicologului român în 1958.

Un admirator tot atît de consecvent al muzicianului ungur și, se pare că mult mai vechi decît Brăiloiu („De la 1910 pînă la 1912 *am fost martor* la lupta titanică pe care o ducea Bartók, înconjurat de o mînă de entuziaști, pentru reușita unei arte noi") a fost muzicologul Octavian Beu. Înțelegîndu-l și admirîndu-l pe Béla Bartók în tot ceea ce a întreprins pentru valorificarea folclorului românesc, Octavian Beu — născut și crescut în Transilvania — a sesizat mai exact decît colegii de la București, climatul politic de peste munții Carpați în care Bartók și-a plămădit „muzica sa românească" și studiile de etnomuzicologie. Cu binecunoscuta-i probitate profesională, Octavian Beu i-a solicitat lui Bartók în 1930, să dialogheze prin scris în limba germană „ca la vremea ei corespondența să fie publicată într-o limbă universală, fără a mai avea nevoie de traducere". Era așadar, conștient de întreaga dimensiune artistică și științifică a lui Bartók, de gravitatea problematicii abordată și, mai ales, de necesitatea — pentru posteritate — de a pătrunde exact în laboratorul intim al „genialului" muzician (epitet acordat, de asemenea, și de C. Brăiloiu în evocarea-necrolog din 1947).

Ceea ce a reușit însă Octavian Beu să-i „inspire" lui Bartók — după cum a remarcat în 1976 muzicologul clujean Francisc Lázló — a fost ideea *clasificării* creației personale inspirată din folclorul românesc. În binecunoscuta corespondență Beu-Bartók din anii 1930-1931, publicată pentru prima oară de subsemnatul în revista budapestană *Uj zenei Szemle*, nr. 1, 1953 și în revista bucureșteană *Muzica*, nr. 1 1953, am dezvăluit sugestia de clasificare a lui Octavian Beu din conferința la Radio-București (1930), propunere însușită atît ca fond, cît, mai ales, ca formulare (*citare* a melosului popular, *prelucrare* și *inventare* în spirit popular), dar completată de Bartók cu o trăsătură esențială pentru compozitorii școlilor naționale. Creatorul trebuie să stăpînească „limba muzicală a țăranilor" cu virtuozitatea poetului ce se exprimă „în limba maternă", remarca Bartók enunțînd, de fapt, ideea ethosului național în muzica universală.

În ultimul sfert de veac, muzicologia contemporană românească a continuat studierea moștenirii bartókiene, aducînd pe calea volumelor, studiilor, publicațiilor de izvoare muzicale și de documente inedite, o nouă lumină asupra omului de știință și artistului. Editura muzicală și Editura Kriterion au lărgit substanțial imaginea lui Bartók. Compozitorul Zeno Vancea, prin cîteva sinteze asupra limbajului muzical bartókian și a rolului școlilor naționale răsăritene în context european a reușit să fixeze mai exact locul creatorului ungur în mișcarea artistică a veacului XX Etnomuzicologul Tiberiu Alexandru a adîncit problema relațiilor Brăiloiu-Bartók și a evaluat mai exact importanța colecțiilor de folclor românesc. Prețioase date despre interpretul — Bartók și turneele sale în România ne-a oferit muzicologul Benkö Andras. De o incontestabilă valoare se dovedesc, în ultimul deceniu, contribuțiile biografice și dezvăluirile de documente inedite asupra moștenirii științifice și muzicale ale cercetătorului Francisc László. O atitudine consecventă din partea muzicologiei românești se remarcă în publicarea corespondenței lui Bartók, corpusurile de izvoare editate de Viorel Cosma (1955), Francisc László (1976),Titus Moisescu (1976), Gemma Zinveliu (1976-1977) înscriindu-se printre sursele fundamentale pe plan universal. Nu au lipsit nici monografii (Szegö Julia), volume omagiale (Francisc László), culegeri de studii și articole semnate de compozitori, critici, muzicologi și oameni de cultură români și maghiari din România, putîndu-se conchide fără exagerare că astăzi există o preocupare constantă, permanentă pe tărîmul moștenirii bartókiene.

Amploarea și valoarea contribuțiilor originale de-a lungul a peste o jumătate de veac, situează muzicologia românească privitoare la Bartók în fruntea exegezelor străine. Nu întîmplător după 1945 unele lucrări ale autorilor români s-au editat în limba maghiară, spre a fi cunoscute și de colegii din Ungaria, după cum există volume tipărite în colaborare de cercetătorii ambelor popoare (*Béla Bartók Levelei*). Dacă pentru trecut „numele lui D.G. Kiriac rămîne indiscutabil legat de prima operă a lui Bartók — recunoaște exegetul Denis Dille, făcînd aluzie la culegerea din Bihor — putem opina că nu mai puțin strîns se leagă amintirea lui Brăiloiu de *Colinde*". Astăzi însă, avem dreptul să afirmăm că întreaga operă bartókiană se află în atenția muzicologiei românești contemporane, angajată ferm în valorificarea întreprinsă pe scară mondială, în conjugarea eforturilor comune pentru o imagine cît mai complexă și cît mai veridică.

Personalitățile de seamă ale muzicii universale au încetat de multă vreme să aparțină exclusiv unui singur popor. Ele s-au înscris definitiv în contextul culturii mondiale. Béla Bartók însuși a acceptat acest statut spiritual modern, convins fiind că opera sa slujește cauzei nobile a tuturor popoarelor. Timpul a rămas ferm de partea acestui creator vizionar atît în privința operei, cît mai ales în lumea ideilor.

La împlinirea unui veac de la nașterea lui Bartók, muzicologia românească actuală — parafrazîndu-i propria expresie — consideră ca scop al probității sale profesionale să continue și să încheie studierea moștenirii spirituale a marelui creator și savant ungur. Și aceasta, fiindcă în sufletul operei sale vibrează puternic și melosul românesc.

Ion Vidu

Zeno VANCEA

La 7 februarie s-au împlinit 50 de ani de la moartea lui Ion Vidu, una din figurile de seamă ale muzicii românești din trecut, compozițiile atît de populare ale acestui maestru al muzicii corale reprezentînd și astăzi adevărate perle ale genului.

Reuniunea de cîntări din Lugoj, care sub conducerea lui Ion Vidu a ajuns una dintre cele mai vestite formații corale din Banat și Transilvania, a fost continuarea sub alt nume a primei formații corale românești, înființată în 1842 în același an în care din ordinul domnitorului Ion Ghica s-a constituit în București corul *Ștabului oștirii,* care avea îndatorirea de a cînta la unele solemnități oficiale. În anul 1861 corul din Lugoj, cu prilejul instalării prefectului român din județul Caraș-Severin, a dat un concert în al cărui program a figurat, printre alte piese românești, și *Deșteaptă-te, române.* În 1877, cu ocazia trecerii prin Banat a lui Mihail Kogălniceanu, care era în drum spre Viena pentru a apăra interesele României la Congresul care s-a ținut în capitala Austriei, același cor a dat un concert în cinstea ilustrului bărbat de stat.

La Lugoj, centru cultural de altădată al Banatului, exista deci o veche tradiție corală care constituia o condiție deosebit de favorabilă pentru Ion Vidu de a desfășura cu succes activitatea sa neobosită de compozitor-dirijor și propagandist al muzicii corale.

Cu ocazia marelui urneu întreprins de Musicescu în 1890 prin orașele din Transilvania, prelucrările de melodii populare ale compozitorului ieșean fac o deosebită impresie asupra auditoriului lugojean. Cu ocazia trecerii sale prin Lugoj, maestrul ieșean cunoaște personal pe Vidu și stăruie pe lîngă cercurile conducătoare românești din oraș, pentru trimiterea acestuia la Iași, în scopul întregirii cunoștințelor sale teoretice și practice. Plecat pe cheltuiala lugojenilor timp de un an, Vidu învață la Iași armonie, folclor și muzică bisericească cu Musicescu și alți profesori ai Conservatorului. Întorcîndu-se la Lugoj, el va desfășura timp de aproape patru decenii rodnica sa activitate de dirijor și compozitor, ambele cu un larg răsunet în masele românești oprimate de către monarhia austro-ungară. Renumele corului Reuniunii a stimulat formarea în Banat a unui mare număr de coruri sătești, conduse de învățători și chiar de țărani plugari, cunoscători ai vreunui instrument, pe baza îndrumărilor primite la cursurile organizate de Vidu. Compozițiile lui Vidu, a căror popularitate întrece pe cea a creației altor compozitori români din timpul său, constituiau baza repertoriului acestor înjghebări corale. Adoptarea în număr atît de mare a acestor lucrări se explică și prin faptul că, pe lîngă o deosebită plasticitate melodică și ritmică, o sonoritate amplă, factura lor armonică și corală era simplă, lipsită de „complicațiile" scriiturii polifone a lucrărilor pentru cor compuse de Dima și Mureșianu.

Principala sursă de inspirație a lui Ion Vidu a constituit-o bogăția de cîntece populare născute în cartierul de „Sub dealul viilor" din Lugoj, create de oameni talentați din rîndul locuitorilor acestui cartier care se ocupau cu agricultura sau erau mici meseriași.

Sub influența mediului urban, cîntecele și dansurile populare, de sorginte cîndva rurală, au căpătat cu timpul un anumit specific prin care se deosebeau oarecum de muzica populară propriu-zis țărănească care în general și-a păstrat structura ei arhaică. Una din caracteristicile melodiilor populare de tip urban, născute în Lugoj, o constituie un anumit caracter de dans ce corespunde fondului expresiv al acestor melodii, în general de un viguros optimism, adeseori de o accentuată notă glumeață, ironică. Unele din aceste melodii de largă circulație în Banat, ca de pildă *Ana Lugojana* sau *Coasa, Vino, lele* și altele au fost armonizate și prelucrate de Vidu pentru cor. Majoritatea lucrărilor corale ale lui Ion Vidu sînt însă creații proprii, în stilul acestor melodii populare. Amintim în acest sens *Negruța, Răsunet de la Crișana, Preste deal, Toaca din Lugoj, Răsunetul Timișului,* care au dobîndit o mare popularitate în ambele laturi ale Carpaților. Textele unora dintre aceste cîntece au fost scrise chiar de Vidu. În afară de numărul considerabil de piese corale fără acompaniament, Vidu a scris și cîteva lucrări de proporții mai ample cu acompaniament instrumental, ca de pildă cantata *Dunărea* (pe text de N. Nițescu), *Ștefan și Dunărea* (pe text de Alecsandri), *Moartea lui Mihai eroul* (pe text de Bolintineanu).

În afară de un număr apreciabil de lucrări corale, Vidu a mai compus și cîteva lucrări instrumentale cu caracter de salon, piese pentru pian, mazurci, marșuri etc., de genul celor scrise de unii contemporani ai săi — Caudella, Porumbescu, Musicescu, Brediceanu, precum și cîteva transcripții pentru pian ale unor dansuri populare.

Compozițiile lui Vidu dovedesc o organică împletire a muzicii cu viața, cu realitatea mediului ambiant în care a trăit, participînd la suferințele și bucuriile oamenilor din poporul din care se trăgea și pentru care avea o dragoste nețărmurită.

Prin valoarea creației sale, relevînd frumusețea cîntecului popular anonim într-o epocă de opresiune politică, Vidu a contribuit la sporirea încrederii în forțele creatoare ale poporului și la întărirea conștiinței naționale românești.

DEZBATERI

Plenara Comitetului de conducere al Uniunii compozitorilor, din 26 iunie, a avut ca temă *Eficiență economică, eficiență social-educativă*. Dezbaterile s-au desfășurat pe baza referatului prezentat de Adrian Raţiu și Nicolae Coman, coreferent Eugen Pricope.

Subliniind caracteristicile fundamentale ale școlii muzicale românești contemporane — ancorarea ei profundă în realităţile vii ale patriei, nivelul înalt al realizării componistice, preocuparea pentru înnoirea limbajului, amprenta originalității în gîndirea estetică și în orizontul mijloacelor de expresie —, atît referenții cît și participanții la discuții au dezbătut raportul muzică-auditor, importanța modalităților în care arta sonoră ajunge la masele largi, cărora le este destinată. „Relația muzică-public — se arată în referat — trebuie analizată în momentul actual cît mai obiectiv, pentru a găsi soluții în vederea sporirii eficienței cultural educative a muzicii autentice, de certă valoare artistică și a oferi publicului ceea ce așteaptă de la noi".

Punînd accentul asupra problemelor pe care le implică promovarea creației românești contemporane de toate genurile (cu împlinirile și cu îmbunătățirile pe care acesta le reclamă, ca inițierea operei și baletului cu caracter experimental, a operei de televiziune etc.), vorbitorii au definit eficiența culturală și social-educativă a muzicii ca rezultat nu numai al valorii intrinsece a creației ci și al unor investiții în scop de popularizare pe calea tiparului, discului, spațiului în presă, publicității etc. În acest sens, beneficiile reale sînt direct proporționale cu eforturile de propagare a creației cît și cu capacitatea publicului de a recepta valorile autentice, public a cărui educare trebuie să se realizeze nuanțat, la toate nivelurile, artistic și atractiv totodată. Intervine aici rolul muzicologiei competente și al exigenței criticii, care au mari responsabilități în clarificarea, în conștiința iubitorilor muzicii, a unor criterii de judecată cît mai apropiate coordonatelor estetice care determină evoluția artei contemporane. Aceasta cu atît mai mult, cu cît, așa cum a reieșit din dezbateri, eficiența, din punct de vedere social, se demonstrează prin circulația în timp a valorilor.

Muzica românească trebuie să poarte, cu forțe sporite, mesajul spiritualității noastre în lume. Aceasta presupune contacte, pe planul culturii muzicale, organizate și sistematice cu toate țările, afilierea la organisme profesionale internaționale.

M. R.

CENACLURI

În mod simbolic (și deja tradițional), Secția de creație didactică și pentru copii a dedicat Cenaclul său din 1 iunie, copiilor. A fost un frumos prilej pentru membrii Uniunii compozitorilor să se întîlnească cu cei mai mici iubitori (și practicanți) ai muzicii, care, însoțiți de dascălii lor, păşesc cu siguranță pe podiumul sălii Studio a Ateneului Român. Aici micii violoniști (clasele I—IV) ai Școlilor generale de muzică și ai Liceului de muzică din București au cîntat miniaturi pe care, nu de mult, compozitorii le-au scris și adunat într-un album special dedicat elevilor cursului primar al școlilor cu profil muzical. Sigur că prin fața noastră s-au perindat și copii mai dotați și mai puțin dotați, cu o tehnică violonistică mai bună sau mai puțin pusă la punct. Frumoasă a fost străduința tuturor de a cînta o muzică pe care L. Comes, A. Raţiu, N. Brînduș, G. Nica, D. Voiculescu, A. Dogaru, P. Rogojină, S. Vulcu, V. Petculescu, M. Bădulescu, A. Barbu și încă mulți alții le-au dedicat-o. Remarcînd pe elevii Octavia Buzgarin, Corina Bunescu, Andreas Buzoianu, Mariela Bălănoiu, Daiana Iliescu, Irina-Mureșanu, Bogdan Vodă, Monica Chiriță, Cristian Marcu sau Floricel Enciu, regretăm că nu putem să-i menționăm pe toți micii soliști din după amiaza lui 1 iunie, cînd de fapt nu au existat „vedete" ci doar copii care fac muzică de plăcere, nu neapărat cu gîndul de a ajunge un Enescu sau un Oistrach, ci în ideea de a practica o artă frumoasă, ce-i va îmbogăți pe plan estetic și intelectual.

Odată terminat micul concert (de la care tinerii interpreți au plecat cu cîteva cărți oferite de Uniune) autorii celor patru volume de repetoriu pentru vioară și pian (clasele I—IV), editate sub îngrijirea Biroului Secției Didactice, au avut un interesant dialog cu profesorii de vioară de la școlile de muzică din București care, pe lîngă aprecierile pozitive făcute la adresa conținutului colecției, au făcut și unele remarci, dînd și sugestii pentru o viitoare ediție pe care, mărturisim, o așteptăm deopotrivă cu toții, elevi, profesori și creatori întrucît tirajul primei ediții a fost absolut simbolic !

Dan BUCIU

PRIME AUDIŢII DE MUZICĂ DE CAMERĂ

Aurel Stroe — *10 Piese pastorale pentru orgă şi clavecin;* Dumitru Capoianu — *Sonata pentru harpă;* Mircea Chiriac — *Cvartet de coarde nr. 3;* Nicolae Brînduş — *Trei strigături de alean, pentru percuţie;* Myriam Marbe — *Naratio,* pentru flaut, vioară şi violă; Adrian Raţiu — *Trio pentru suflători;* Ulpiu Vlad — *Mozaic,* pentru ansamblu instrumental; Viorel Creţu — *Variaţiuni pentru pian;* Mihai Damian — *Cvartet de coarde;* Violeta Dinescu-Lucaci — *Euraculos,* pentru mezzosoprană şi clarinet; Vlad Opran — *Sonata a II-a pentru pian;* Doina Nemţeanu-Rotaru — *Policromie,* pentru cvartet de coarde; Sorin Lerescu — *Piano canto,* pentru pian solo; Maia Ciobanu — *Preludiu pentru clarinet, chitară şi trombon;* Costel Puşcoiu — *Cvartet de coarde;* Dan Timiş — *Trio pentru pian, clarinet şi violoncel.*

NOI LUCRĂRI

MUZICĂ SIMFONICĂ ŞI DE CAMERĂ

Liviu Comes — *Sarmis,* suită pentru orchestră; Sabin Pautza — *Lumina,* cantată pentru soprană, cor şi orchestră pe versuri de Vasile Filip; Adrian Raţiu — *Trio pentru flaut, oboi şi clarinet.*

OPERĂ ŞI BALET

Anatol Vieru — *Praznicul calicilor,* operă într-un act după piesa cu acelaşi titlu de Mihail Sorbul.

MUZICĂ CORALĂ

Mircea Neagu — *Cîntăm Partidul Comunist Român;* Cristian Alexandru Petrescu — *Slăvită zi;* Tiberiu Fatyol — *Ani luminoşi;* Vinicius Grefiens — *Voinicul şi fiara codrului;* Vasile Spătărelu — *Ciuleandra;* Gheorghe Bazavan — *Plutaşul de pe Bistriţa;* Emil Lerescu — *Nunta Zamfirei* (rapsodie); Iosif Csyre — *Sub aceeaşi boltă însorită, suită pe versuri populare;* Iliescu Coriolan — *Pămîntul.*

ACTIVITATEA ÎN FILIALE

Timişoara

În ziua de 17 iunie, la sediul Institutului de Proiectări Timişoara, filiala a organizat o audiţie cu lucrări din creaţia enesciană, prefaţată de cuvîntul muzicologului clujean Enea Borza. În cadrul cenaclelor de creaţie, în această perioadă au fost dezbătute următoarele lucrări: *Cvartet de coarde* de Mircea Hoinic, *Uvertura festivă* de Ion Crişan; *Patru miniaturi pentru pian* de Teodor Caciora; *Solo sonata pentru vioară* de Mihai Şerban Ungureanu.

Craiova

Sub genericul „Partid, stejar al României", cenaclul, în colaborare cu Filarmonica „Oltenia", a oferit publicului craiovean un concert coral. La sediul cenaclului a fost organizată o seară muzical-literară în colaborare cu cenaclul literar „Traian Demetrescu" al Casei de cultură a municipiului Craiova. Acesta a constituit un bun prilej pentru stabilirea unor relaţii mai strînse de colaborare între autorii de texte şi compozitorii de muzică corală.

*

Volumele *Lucrări de muzicologie* editate de Conservatorul „Gh. Dima" din Cluj-Napoca, a căror recenzie a fost publicată în numerele trecute ale revistei noastre, pot fi procurate *contra ramburs, printr-o carte poştală trimisă pe adresa Conservatorului:* Str. 23 August nr. 25, 3400, Cluj-Napoca.

Vol. 8—9, 328 pg. — 23 lei
Vol. 10—11, 362 pg. — 25 lei
Vol. 12—13, 340 pg. — 24 lei
Vol. 14, 248 pg. — 18 lei

PREZENŢE ROMÂNEŞTI PESTE HOTARE

Ca aproape în fiecare an, muzica românească este bine apreciată la „Întîlnirile muzicale internaţionale de la Tours": juriul ediţiei 1981 a acordat premiul II — categoria cîntece pentru voci mixte — piesei compozitorului Sorin Vulcu, *Dă-mi, dulce mamă, pacea* şi tot premiul II cîntecului pe voci egale *Joc de copii* de Doina Marian.

NOUTĂȚI LA ELECTRECORD

Printre ultimele realizări discografice ale Casei Electrecord, cîteva consemnări, în domeniul simfonic și cameral : printre inițiativele editoriale prilejuite de sărbătorirea Centenarului „George Enescu" un disc este dedicat *Cvartetului de coarde nr. 1 în Mi bemol major, op. 22 nr. 1.* Versiunea interpretativă a Cvartetului „Voces" din Iași (Bujor Prelipcean — vioara I, Anton Diaconu — vioara a II-a, Gheorghe Haag — violă, Dan Prelipcean — violoncel) se cuvine a fi apreciată drept „de referință", în măsura în care a reușit să materializeze sonor profunzimea concepției creatoare a marelui muzician. O mențiune despre înalta competență cu care compozitorul Ștefan Niculescu, autorul prezentării, încadrează lucrarea în contextul componistic european. O prezentare grafică de asemenea de remarcat. (ST-ECE 01752).

Dixtuorul pentru suflători în re major, op. 14 și *Intermezzo pentru instrumente de coarde op. 12* sînt realizate de orchestra de cameră a Filarmonicii din Iași și un colectiv de instrumentiști, membri ai acestei Filarmonici, sub bagheta lui Ion Baciu. Sînt notabile atît excelenta prezentare semnată de compozitorul Adrian Rațiu cît și calitatea tehnică a înregistrării, captarea instrumentelor de suflat. (ST-ECE 01751).

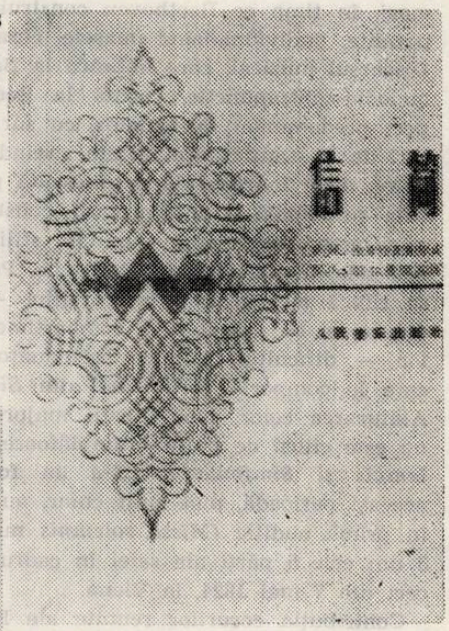
Lola Bobescu a înregistrat (pe discul ST-ECE 01700) repertoriul concertelor susținute în această primăvară în Capitală și în țară. Acompaniată de orchestra simfonică a Radioteleviziunii, aflată sub conducerea dirijorului Ilarion Ionescu-Galați, Lola Bobescu a interpretat cu rafinata sa muzicalitate, cu o impresie marcată de spontaneitate *cel de-al treilea concert pentru vioară și orchestră* și *Introducere și Rondo capricioso* de Camille Saint-Saëns.

Repertoriul clasic este reprezentat elocvent de *Simfoniile nr. 32, în sol major, KV 318, nr. 34, în do major KV 388* și *Mica serenadă (Eine kleine Nachtmusik) în sol major, KV 525,* de Mozart. Orchestra de cameră a Filarmonicii din Satu-Mare este dirijată de Mircea Cristescu, (ST-ECE 01756).

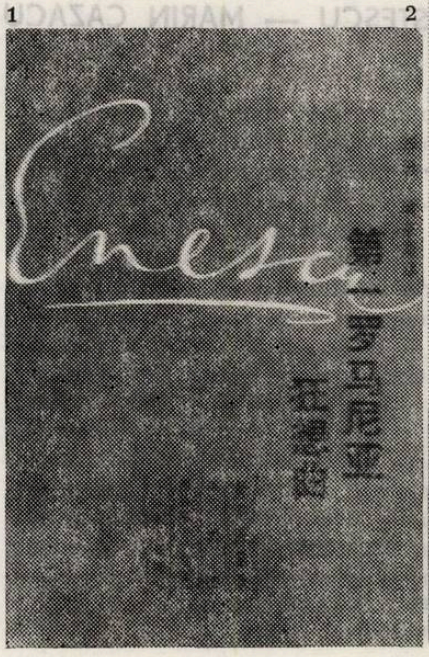
Gabriel TOMESCU

Partituri de muzică românească apărute la Editura muzicală a poporului din R P Chineză

3



1 2



1. **Rapsodia I** de George Enescu
2. Album de muzică corală și ușoară
3. Foi volante cu muzică ușoară

IOSIF CONTA — „MISSA SOLEMNIS" DE BEETHOVEN

După ce, la finele stagiunii 1979/1980, Mihai Brediceanu a dirijat — pentru a treia oară în istoria Filarmonicii „George Enescu" — *Missa în si minor* de Bach, încheierea stagiunii 1980/1981 ne-a prilejuit audierea, sub bagheta lui Iosif Conta, a unei alte creaţii monumentale a literaturii vocal-simfonice, *Missa solemnis* de Beethoven, pentru a cincea oară interpretată integral, după ce execuţiile anterioare au avut loc sub conducerea lui George Georgescu (în 1933 şi 1962) şi a lui Constantin Silvestri (în 1952 şi 1957). Audierea la relativ scurt interval a celor două capodopere incită la comparaţii. După Hermann Kretzschmar, ele au în comun dificultăţile de interpretare şi amploarea dimensiunilor. Aici, însă, se opresc asemănările şi încep deosebirile, pornind de la forma lucrărilor, de la structura lor. Bach aprofundează, cu ponderea sa specifică, diferitele secvenţe ale *Missei*, pe care le reuneşte în cicluri mari, în timp ce Beethoven construieşte fresce impozante, individualizînd masele corale pe grupuri. Discursul muzical, care îmbracă la Bach un caracter melodic-contrapunctic, capătă la Beethoven un aspect predominant declamator, cu surprinzătoare treceri de la o atmosferă la alta, creînd contraste izbitoare, de o îndrăzneală necunoscută pînă la el. Sarcina principală a interpretării constă de aceea în asigurarea unei depline unităţi stilistice a acestor episoade, numai aparent eterogene. Pe de altă parte, se ridică aici în faţa interpreţilor — în special a corului şi cu deosebire a compartimentului sopranelor — dificultăţi tehnice asemănătoare acelora pe care le comportă corul final din *Simfonia a IX-a*. Alăturarea celor două creaţii majore beethoveniene nu este cîtuşi de puţin întîmplătoare, căci *Missa solemnis* şi *Simfonia a IX-a* au fost compuse în aceeaşi perioadă, mai mult chiar, au fost prezentate în primă audiţie (*Missa solemnis* numai parţial, cu 3 din cele 5 părţi ale sale) în cadrul aceluiaşi concert din 7 mai 1824, la Viena.

Contribuţia corurilor reunite ale Filarmonicii (dirijor Vasile Pântea) şi Radioteleviziunii (dirijor Aurel Grigoraş) a fost determinantă pentru obţinerea înaltului nivel interpretativ care a caracterizat concertul. Cu toate marile exigenţe tehnice ale scriiturii beethoveniene, numeroasele momente corale au fost remarcabile prin puritatea vocală şi justeţea intonaţiei, dar mai ales prin strălucirea şi grandoarea imprimate discursului muzical de la prima intervenţie a corului în *Kyrie*, apoi în secvenţa jubilantă din *Gloria*, cu culminaţia în *Quoniam*, pentru ca în brusca izbucnire *Pleni sunt coeli* din secţiunea *Sanctus*, urmată de *Osanna in excelsis*, atmosfera sărbătorească să atingă apogeul.

Pe coordonate stilistice total diferite se situează cvartetul de solişti vocali, tratat în manieră camerală, sau — cum o caracterizează Jean Chantavoine — „într-un stil polifonic mai suplu, în care fiecare voce îşi păstrează mai bine independenţa liniei melodice şi a expresiei". Stilul acesta a fost deplin înţeles de cei patru solişti — soprana Emilia Petrescu, mezzosoprana Martha Kessler, tenorul Mihai Zamfir şi basul Ionel Pantea —, dintre care Emilia Petrescu aducea în plus experienţa participărilor la cvartetele vocale ale concertelor cu *Missa solemnis* dirijate de George Georgescu şi Constantin Silvestri în 1952, 1957 şi 1962. Îmbinînd muzicalitatea cu calităţile vocale propriu-zise, membrii grupului au constituit un ansamblu omogen, precis adaptat stilistic, care s-a afirmat de la început, în *Kyrie*, prin detaşarea, pe rînd, a fiecărui solist din masa corală, apoi în secvenţa *Gratias* din *Gloria* şi mai ales în *Benedictus* din *Sanctus*, în care vocile cvartetului s-au întreţesut cu melodia simplă, de genială inspiraţie, a viorii soliste, intonată cu o luminoasă cantabilitate de concertmaestrul Varujan Cozighian.

Marile dificultăţi legate de interpretarea *Missei solemnis* au fost rezolvate, sub aspect dirijoral, de Iosif Conta în chip magistral, începînd cu unitatea stilistică a diferitelor episoade şi secvenţe pe care a reuşit s-o imprime lucrării în ansamblul ei. Afinitatea sa bine cunoscută pentru creaţia beethoveniană s-a confirmat din nou într-o interpretare dominată de un dinamism viguros, de impulsuri puternice, riguros controlate, de o robusteţe sculpturală. Sub conducerea sa, amplul colectiv vocal-simfonic a parcurs paginile genialei partituri cu o admirabilă plenitudine muzicală şi bogăţie expresivă, cu o măreţie care s-a ridicat pe alocuri la tensiuni impresionante.

MIRCEA CRISTESCU — MARIN CAZACU

În cadrul manifestărilor prilejuite de centenarul naşterii lui George Enescu, Filarmonica a prezentat un concert dedicat în întregime creaţiei marelui muzician român. La pupitrul orchestrei, Mircea Cristescu a parcurs pentru început cele şase părţi ale *Suitei nr. 2 în Do major, op. 20*, dintre care cea mai apropiată de spiritul lucrării — urmărind să atribuie un conţinut emoţional nou unor dansuri din epoca barocului — ni s-a părut a fi *Giga*, realizată cu graţie, delicateţe, chiar cu o notă spirituală.

Prezentată rareori în stagiunile orchestrelor noastre, în principal din cauza dificultăţilor pe care le ridică interpretarea părţii solistice, *Simfonia concertantă pentru violoncel şi orchestră, op. 8* ne-a prilejuit revelaţia unui talent autentic, în persoana tînărului violoncelist Marin Cazacu, afirmat în anii din urmă prin importante distincţii obţinute la concursurile internaţionale de la Geneva (1977), Belgrad (1978), Markneukirchen (1979) şi la concursul

„J. S. Bach" de la Leipzig (1980). Deşi activitatea sa de bază se desfăşoară în cadrul orchestrei Filarmonicii „George Enescu", el desfăşoară o vie carieră solistică, atît în ţară, cît şi în străinătate.

În *Simfonia concertantă,* Marin Cazacu a avut prilejul să demonstreze întreaga paletă a posibilităţilor sale interpretative, violoncelul solist fiind solicitat să treacă de la momente de cantilenă la pasaje cu caracter ritmic viguros, sau de la evocări nostalgice la fraze pătrunse de un lirism pasionat. În toate, el a vădit o muzicalitate atît de sobră în plenitudinea ei expresivă şi o măiestrie atît de atentă la inspiraţie, încît a reuşit să confere acestei pagini enesciene de tinereţe o nouă dimensiune. Artist sensibil, înzestrat cu o sonoritate nobilă, Marin Cazacu este chemat să se afirme cu autoritate în viaţa noastră muzicală, dispunînd de toate însuşirile pentru a putea aborda principalele creaţii ale literaturii concertante şi camerale pentru violoncel.

Cea mai izbutită realizare dirijorală a serii a prilejuit-o *Simfonia nr. 3 în Do major, op. 21,* căreia Mircea Cristescu i-a imprimat un caracter dramatic, plin de măreţie în partea I şi o tensiune cu momente explozive impresionante în partea a II-a, încheiată într-un discret „perdendosi". Culminaţia a fost apoi atinsă în partea a III-a, odată cu intervenţia corului (pregătit de Vasile Pântea), amplasat în cele două loji avanscenă ale Ateneului, ceea ce a împrumutat sonorităţii de ansamblu un caracter stereofonic. Amplificînd capacitatea expresivă a aparatului orchestral, corul a evocat, prin vocalizele sale limpezi, ambianţa atît de sugestiv definită de Alfred Alessandrescu drept „regiunea senină şi eterată de dincolo de marginile închipuirii, unde totul este pur şi imaterial". În execuţia Filarmonicii sub bagheta lui Mircea Cristescu, *Simfonia nr. 3 în Do major* a radiat „belşugul de muzică, forţa, măreţia, dar şi poezia, gingăşia, libera noutate de formă şi de expresie" care l-au entuziasmat pe Alfred Bruneau la audierea acestui monumental edificiu sonor enescian.

ION BACIU — PAUL BADURA-SKODA

După concertul său de la începutul stagiunii cu Orchestra simfonică a Radioteleviziunii, dirijorul ieşean Ion Baciu a revenit la Bucureşti, de această dată la pupitrul Filarmonicii „George Enescu". Ca şi la apariţia sa precedentă, cînd a prezentat în primă audiţie *Simfonia nr. 9* de Wilhelm Berger, Ion Baciu şi-a început programul tot cu o primă audiţie, *Sinfonietta pentru orchestră de coarde,* de Dumitru Bughici. Compusă în 1979 şi dedicată Orchestrei de cameră fără dirijor a Filarmonicii din Tîrgu-Mureş — care a şi interpretat-o în primă audiţie absolută —, noua lucrare a lui Dumitru Bughici confirmă afinitatea sa specială pentru instrumentele de coarde, vădită prin compunerea a 5 cvartete, 2 concerte de vioară, un concert de violoncel, pe lîngă diferite piese pentru vioară şi pian. Într-adevăr, după cum singur o declară, dorinţa sa a fost de a evidenţia prin *Sinfonietta* resursele expresive, dinamice şi coloristice, specifice unei orchestre de coarde. Rezultatul este, fără îndoială, pe măsura intenţiei, căci lucrarea demonstrează — prin diversitatea motivelor melodice şi ritmice, prin varietatea tratării armonice, ca şi prin abila intercalare a unor momente solistice — capacitatea sa de a lucra cu o asemenea formaţie.

Dintre cele patru părţi ale *Sinfoniettei* — Preludiu-Andante, Scherzo-Allegro assai, Armonie-Adagio şi Rondo-Animato — am apreciat cu deosebire *Scherzo*-ul, pe o temă sincopată, în manieră de jazz, cu accente în contratimp, pigmentată de scurte solo-uri de vioară şi violă, precum şi *Armonia,* cu atmosfera ei nostalgică, realizată printr-o temă cu dese incursiuni în registrele extreme, prelucrată cu o rafinată eleganţă şi întreruptă de un neaşteptat solo de contrabas. Atent la valorificarea construcţiei de ansamblu, ca şi a detaliilor semnificative, Ion Baciu a ştiut să antreneze formaţia de coarde a Filarmonicii la o interpretare exactă şi totodată bogat nuanţată.

Pianistul austriac Paul Badura-Skoda, o cunoştinţă mai veche a publicului bucureştean, a reapărut cu această ocazie într-o lucrare consacrată a marelui repertoriu universal, *Concertul nr. 4 pentru pian şi orchestră în Sol major* de Beethoven. Reputat în viaţa muzicală internaţională atît ca interpret, cît şi ca muzicolog — fiind cunoscute exegezele sale extrem de subtile ale creaţiei pianistice mozartiene, beethoveniene şi schubertiene —, Badura-Skoda a realizat o versiune pilduitoare a *Concertului în Sol major,* frapantă în special prin unitatea ei, prin maniera în care fiecare frază şi-a găsit locul specific în ansamblul lucrării. Chiar şi cadenţa primei părţi s-a încadrat în armătura internă a *Allegro*-ului, în ciuda aparentei sale libertăţi improvizatorice. În partea a II-a, accentele de mare fermitate, aproape ameninţătoare, ale orchestrei au apărut într-un viu contrast cu replicile pianului, de un calm olimpian. Finalul, *Vivace,* a fost apoi străbătut de o energie de fier, de o vigoare plină de incisivitate, pe care Badura-Skoda a păstrat-o pînă la concluzia de mare tumult dinamic a Concertului. Prin opoziţie, două „bis"-uri de Schubert — *Impromptu în Mi bemol major* şi *Vals în Re bemol major „Ciocîrlia"* — au adus o undă de parfum vienez, realizată cu o delicateţe şi o savoare unică, trezindu-ne dorinţa unui recital Schubert al lui Paul Badura-Skoda.

În concluzia concertului, *Simfonia nr. 9 în Mi bemol major, op. 70* de Şostakovici a constituit un nou prilej de demonstraţie a măiestriei dirijorale a lui Ion Baciu. Sub conducerea sa, acest intermezzo graţios, lirico-umoristic, în lunga serie a opusurilor simfonice şostakoviciene a răsunat plin de pitoresc şi de picanterie, valorificînd cu brio virtuozitatea colectivă a instrumentiştilor Filarmonicii.

Edgar ELIAN

PRIME AUDIȚII DE MUZICĂ ROMÂNEASCĂ

Întotdeauna, atunci cînd sînt organizate concerte avînd în program exclusiv lucrări ale școlii românești de compoziție, se pune în evidență cu claritate incontestabila diversitate de orientări stilistice, multiplele ramificații ale unor tentative componistice, multe din ele desprinse din trunchiul comun al unor mari creatori de școală, răspîndite și conturate în așa fel încît, adesea cu greu devine posibilă reconstituirea sorgintei comune, a înrîuririi — frecvent mai strînse decît se intenționează — care, lucru deosebit de interesant, naște, iată, frecvent, muzică atît de diferită sonor.

Concertul organizat la Ateneu, cuprinzînd prime audiții de muzică românească contemporană, program în același timp consistent și supraîncărcat, reprezentativ și foarte obositor, a fost încă un prilej de a reitera concluzii anterioare, consecință firească a conturării unei școli de compoziție mature, de a desprinde în același timp similitudini și controverse latente, corespondențe și situări categorice pe poziții estetice ireductibile. Iar diversității de orientări stilistice i se asociază, oarecum secundar, diversitatea de asocieri timbrale, de formații camerale propuse auditorului ; varietății de procedee componistice i se cuplează varietatea de forme, în accepțiune tradițională sau nu, a lucrărilor purtînd titlurile cele mai diverse. În schimb, ca o fericită „constantă" și, în același timp, ca necesară premisă, s-a constituit interpretarea — permanent la nivelul exigențelor substanțial ridicate.

Naratio pentru flaut (Matei Corvin), vioară (Maria Masalici Madru) și violă (Sanda Crăciun) de Myriam Marbe este o lucrare posibil de definit printr-un adjectiv în același timp precis și încăpător — este o lucrare discretă. Aceasta presupune deci, de la bun început, deplasarea atenției ascultătorului în jos, spre nivelele de amănunt ale perceptibilului, pentru a surprinde și relaționa toate evenimentele sonore — care se petrec de la un anumit prag de îndesire în jos — pentru că detaliul capătă, prin forța împrejurărilor, proporții de fortissimo iar pauzele proporții „dezvoltătoare". În comentariul ulterior audiției, compozitorul Dinu Petrescu (consemnăm altă fericită inițiativă : comentariul acoperind firesc spațiile dintre piese, timpii morți ai redispunerii instrumentelor în scenă, prin observații pline de o molipsitoare vervă, observații grele de substanță, în același timp, comentariu împestrițat de spumoase și curbilinii digresiuni, de o anecdotică locvace și subteran-incitantă, laolaltă cu remarci pline de subînțeles, plecate atît din partea unui consumator versat de muzică cît și, „îmbrăcînd" nu exclusiv de circumstanță, haina unei conștiințe aparent pentru prima dată în atingere cu lucrările din program, receptate și interpretate la fel ca oricine din cei prezenți în sală) sublinia personalitatea acestei muzici în care notele melodice se emancipează, devenind piese de temelie, singurele, de altfel, cărămizi din care se ridică o lucrare purtînd amprenta pretextului și construcției de la care s-a pornit și, în același timp, tinzînd spre acoperirea, în manieră cvasitradițională, a unor întregi zone muzicale. (Tot așa s-ar putea spune că, pe lîngă faptul că autoarea se servește de „deșeuri" muzicale, atenția coboară pînă la a sesiza „în serios" aceste infraproduse). Remarcabil este în lucrare — excelent cîntată, într-o versiune interpretativă subtil dozată — faptul că se îmbină în aceeași măsură fantezie componistică și sensibilitate, constituind un demers intelectual propriu, transpus nedeformat în paginile unei lucrări transmițînd căldură discretă, o intimitate camerală specifică compozitoarei. Cu alte cuvinte, *Naratio* propune o muzică subtil-modestă, construită din material intonațional asemenea, o muzică în piano scrisă din stofă muzicală (de calitate) secundară.

Sonatei pentru harpă de Dumitru Capoianu, foarte îngrijit interpretată de Maria Mardare, îi revine, incontestabil interesul care ia naștere la întîlnirea dintre o formă atît de frecventă și un instrument puțin întîlnit în postură solistică. Dumitru Capoianu nu recurge la inovații timbrale, nu se găsește în căutarea inéditului la nivelul explorării sonore sau a modificării statutului timbral, ușor recognoscibil, al acestui instrument, nu ascunde, îndărătul „inofensivului" titlu, structuri muzicale improprii sau inadecvate ; forma conține elemente de sonată ușor detectabile la o primă audiție, puse în valoare la un instrument mînuit (și pentru care este scris) „în poziție normală", cerînd modul de atac tradițional. Dincolo de scriitura de o incontestabilă virtuozitate componistică, sonata „trăiește" prin ponderea conferită elementului expresiv, surprins în naturalețea tratării tematice, a delimitării secțiunilor sau a acompaniamentelor „răsfirate" pe întreaga întindere a instrumentului, mai mult, sunînd laolaltă și, în același timp, diferit, cu temele acompaniate, în măiestria cu care este „condusă" această formă de sonată care, fără a-și fi propus inovații sau simetrii uluitoare, trăiește prin profesionalismul intrinsec.

Nicolae Brînduș își intitulează lucrarea pentru percuție solo prezentată, *Trei strigături de alean*. Prima „strigătură" i se datorează însă excepționalului percuționist Grigore Pop, sufletul piesei, sufletul colaborării creatoare compozitor-interpret, sufletul concertului, un instrumentist atît de înzestrat cu spirit actoricesc, cu un particular simț al măsurii, încît se crease parcă impresia că ar fi avut o simultană dublă prezență, o actoricească ubicuitate care, urmărindu-l permanent din sală, din perspectiva spectatorilor, să-i fi „suflat" mereu unde să se oprească și unde să împingă șarja comică spre burlesc, unde să se „obnubileze" interpretativ și unde să apese pe resorturile grotescului, a truculentului-subliniat, a șocantului cu orice preț (nu însă cu prețul lejer al obținerii unor aplauze de complezență, „găunoase"), unde să se înfierbînte caricatural și unde să devină impenetrabil ca o mască, să zicem, maramureșeană. Deja se observă că *Strigături de alean* este o lucrare posibilă de surprins în perimetrul teatrului instrumental, al unui gen pe cît de lax pe atît de pretențios, pe cît de divers pe atît de încăpător. Obiecțiile posibil de făcut — bine-

înțeles, dintr-o perspectivă subiectivă — ar fi acelea că lucrarea se conturează mai bine sub regimul conciziunii (parcă au fost unele lungimi resimțite ca atare și, deci, nenecesare), sub regimul celerității și al alternanței continue de cît mai divers, de cît mai felurit. Într-un fel, mai bine i se potrivesc genului formulări tip aforism, „pastilă", pentru că, restringîndu-se deliberat înălțimea construcției sonore, se restrînge implicit și dimensiunea totală a lucrării.

Ulpiu Vlad, își decupează din ciclul cameral-vocal-simfonic *Mozaic* un *Peisaj de iarnă* — notat pentru vioară, violoncel, flaut, fagot, violă, pian, clarinet, trompetă și trombon, interpreți fiind Mircea Opreanu, Vasile Țugui, Pall Denes, Mihai Tănăsilă, Mihai Sofonea, Șerban Soreanu, Valeriu Bărbuceanu, Iancu Văduva și Alexandru Graur, formație dirijată de Dorel Pașcu-Rădulescu. Într-o interpretare remarcabilă — și aici trebuie subliniată îndeosebi performanța dirijorală a sensibilului muzician care este Dorel Pașcu-Rădulescu, într-o confruntare plină de interes, grăitoare, cu arcanele unei partituri atît de elastice — am putut reasculta o (semi) primă audiție ; lucrarea, cum se știe, este un schelet, și, în același timp, un rezervor din care sînt posibil de desprins varii combinații vocal-instrumentale avîndu-și fiecare parfumul timbral specific. De data aceasta, parfumul se „colorează" în alb, ca într-un pastel de Alecsandri. Ceea ce în mod deosebit trebuie remarcat este permanenta conducere a două planuri simultane : ca să literaturizăm, un plan al suprafețelor ninse, acoperite de albul și uniformul lințoliu de zăpadă și cel al unei realități, la propriu subiacente, dar și la un figurat, provocînd tensiune între ceea ce apare și ceea ce este în realitate. Cu alte cuvinte, lucrarea e remarcabilă, în paralel, prin descriptivism liric și tensiune dramatică, printr-o placidă scurgere și o subterană tensiune, realitate muzicală trăind la două nivele contrapuse dar și, simultan, independente, complexitate de unde se degajă o austeritate „albă", plină de poezie totodată.

Cu *Zece piese pastorale pentru clavecin și orgă*, Aurel Stroe (interpreți Andrei Vieru și Lena Vieru) semnează o pagină remarcabilă. S-ar putea observa imediat că muzica lui Aurel Stroe se limitează numai la modalitățile de organizare muzicală cele mai simple : melodia, pedale, pedale ritmate sau, pur și simplu, formule ritmice ; sau la modalitățile de înlănțuire iarăși cele mai simple : juxtapunere, arareori existența unui grad mai mare sau mai mic de necesară implicare în ceea ce se ascultă a ceea ce va urma. În toată lucrarea, destul de întinsă în timp, dacă există cîteva momente unde se pot auzi acorduri (cel mai adesea intervale atacate simultan sau sunete suprapunîndu-se prin menținerea lor în timp). Acest limbaj muzical își are neapărat un corespondent, poate nu la nivel subiectiv, cu siguranță însă consecință a unui anumit fel de a vedea și înțelege muzica. Bineînțeles că atunci cînd diapazonul de procedee componistice se restrînge atît de mult, proporțiile expresive ca să spunem așa, se vor dirija în funcție de întreg — am văzut, foarte restrîns ca ambitus. Mai plastic spus (este vorba în esență de aceeași adaptare receptivă, necesară pentru ascultător ca în lucrarea lui Myriam Marbe) percepția se restrînge, se contrage, se micșorează la dimensiunile pe care le impune lucrarea (fenomenul e cunoscut într-o multitudine de estetici muzicale „particulare"). Specifică aici este nu o micșorare uniformă, proporțională, la scară, ci o restrîngere deviată, o contragere orientată sub o dominantă larg și generos deschisă aproape exclusiv spre melodic, arătînd astfel că melodicului i se oferă preeminența în ceea ce privește expresivitatea. Mai mult decît atît, melodicul suferă la rîndul lui o decantare, o „austerizare", o super-filtrare ca să spunem așa, aproape toate amănuntele fără greutate, nesemnificative fiind rejectate în folosul menținerii notelor „grele", a pilonilor melodiei. Iată că trecerea prin multiple filtre, vizibilă la dimensiunile întregii lucrări, operează, cu aceeași constanță, și la nivelul cărămizii de construcție — am menționat deja, nivelul melodicului — ducînd la epurarea notelor melodice și la păstrarea notelor principale, „armonice" (este oare vorba de o armonie potențială, în spiritul unor latențe armonice ale cantilenelor ?). La acest nivel, se regăsește concepția compozitorului — cunoscută din alte lucrări majore, jaloane ale componisticii românești : *Concertul pentru clarinet*, *Orestia II*, etc. — căreia îi este particulară o cuprindere în lucrare de material melodic de pe întreaga suprafață a globului ; și aceasta deoarece melodia și ritmul (așadar, cele două elemente pregnante ale lucrării) sînt considerate constante ale sensibilității umane de oriunde și de oricînd, „universalii" antropologice. Iar muzica ascultată spune, transmite (cu un cuvînt cu multă circumspecție folosit de compozitor, „semnifică") prin contrast cu alte muzici luxuriante, supraabundente și, în primul rînd, prin deosebita „greutate" de semnificații conferită detaliului, amănuntului, brusc și cu extremă putere proiectat în sus din uniformitatea plată și austeră a „platourilor" melodico-ritmice, într-o zonă cu deosebire senină, solară, unde un amănunt în realitate, printr-o supradimensionare savant intenționată și regizată, capătă proporții de întîmplare, de eveniment major, de cataclism chiar.

Mircea Chiriac, în *Cvartetul nr. 3*, scrie o pagină plină de poezie și colorație rafinată, o pagină unde „atmosfera" specifică de cvartet — uneori atît de detestată datorită uniformității frecvent întîlnite în scrieturi nefăcînd deosebire între instrumente, formații și genuri ; alteori gustată și frecventată în locurile ei remarcabile, celebre — respiră parcă ceva specific enescian, absoarbe, pentru a restitui în sală, un parfum particular, parfumul unei ruralități în stare ideală parcă, intangibilă și nedeformată, întărit de o poetică abstractizare integrată de compozitor în subiectivitatea muzicii sale, conferindu-i specificitatea propriei semnături. Alături de lucrare, admirabila interpretare oferită publicului de un cvartet studențesc, alcătuit din Mircea Călin, Laurențiu Vătafu, Marius Ungureanu și Victor Popescu, contribuie substanțial la închegarea unei „supra-imagini" poetice și expresive, credem, apropiată de intențiile compozitorului. Iar „imaginea" propusă direct de compozitorul Mircea Chiriac este cea a unui cvartet scris tradițional, respectînd convențiile genului și ale formei, cvartet care, dincolo de o

substanțială osatură arhitectonică, degajă o atmosferă ușoară, eterată, un parfum (înțeles nu la modul peiorativ) idilic, o pagină de muzică românească în tradiția atîtor alte pagini izbutite (și precedente) ale școlii românești de compoziție.

În încheierea unui concert mult prea lung și prea obositor, a cărui „supraabundență" a fost contrabalansată de materialul auzit, de calitate și rafinament componistic, *Trio pentru suflători* (flaut, oboi și clarinet) de Adrian Rațiu. Într-o interpretare iarăși de excepție — iată că același adjectiv e folosit atît de frecvent, o remarcă suplimentară că este o sărbătoare muzicală atunci cînd o muzică bună se susține printr-o interpretare deosebită — i-am ascultat pe Virgil Frîncu, Mihai Elena și Florian Popa. Lucrarea, structurată în *Preambul, Egloga, Monolog* și *Burlesca*, combină în proporții savant dozate sonorități tipice și sonorități căutate, efecte previzibile și efecte neașteptate, trimiteri la locuri comune și trimiteri la locuri „vacante" ca să spunem așa. Sînt prezente multe fragmente care amintesc de Stravinski sau de Hindemith, de Schönberg din perioada preserială sau chiar de Ravel, însă, dincolo de aceste fugitive repere, lucrarea își capătă profil independent prin amalgamarea tuturor acestor (nu chiar atît de disparate) componente, prin osmoza substituibilă fragmentelor precis reperate, conducînd la o situare aproximativă și nu la una cu certitudine a diferitelor pasaje în diverse perimetre stilistice, la impresii de genul „sună a Stravinski dar este totuși altceva"... și nu de genul „este luat după Stravinski !" Mai mult decît atît, ansamblul, tradițional, devine locul de desfășurare al unei muzici concepute tradițional. În plus, infinitezimale culisări de planuri expresive, amănunte subtil-pitorești sau moderat-picante, discrete „clins d'oeil" spectatorului reținîntr-adevăr atenția asupra unor pagini a căror, poate, principală calitate stă tocmai în superlativul rafinament cu care sînt scrise (și mijlocite într-o interpretare realmente consemnabilă discografic), în ingenuitatea savant disimulată și totodată în ingeniozitatea cu care se construiește o muzică neambițioasă, însă, prin măiestrie componistică și bun gust, remarcabilă.

Viorel CREȚU

MUZICĂ DE CAMERĂ

Am așteptat, cu viu interes, prima audiție a piesei *Iosif și frații săi* de Anatol Vieru, scrisă cu cîțiva ani în urmă, „în timpul lecturii romanului cu același titlu, de Thomas Mann", după cum sublinia compozitorul, în seara concertului susținut la Ateneul Român de formația „Omnia", condusă de Marin Soare. Partitura, încredințată unui ansamblu alcătuit din flaut, clarinet, clarinet bas, fagot, contrafagot, corn, trompetă, trombon, harpă, percuție și bandă magnetică, are un conținut narativ, desfășurîndu-se ca un basm cu multe simboluri. Ca și în alte lucrări din urmă ale compozitorului, este prezentă unitatea conceptuală, bazată pe elemente disparate, „aflate în raport unghiular", după cum sublinia Anatol Vieru, în seara concertului. Personal, am avut impresia că instrumentele sînt personaje ale acțiunii șerpuinde, amintindu-mi uneori practica muzicală stravinskiană, plină de culoare și interes.

O altă primă audiție a fost *Linaia-Agon* de Iannis Xenakis, în care încleștarea dintre Linos și Apollon, susținută cu trombon, corn și tubă, avea o desfășurare matriceală, bazată pe teoria jocurilor strategice. Suita evenimentelor se încheia cu un scurt cîntec de victorie și requiem, aducîndu-ne la cunoștință o formă muzicală inedită. Permanent, în timpul cîntului celor trei interpreți, am avut senzația că particip la desfășurarea de forțe, inegale din capul locului, dar pline de ambiție, răscolitoare. Compozitorul Ștefan Niculescu a condus, într-un spirit științific și cu o manieră plină de eleganță, interpretarea tensionată și rafinată a lucrării.

Am ascultat, în cîteva rînduri pînă acum, lucrări aparținînd tînărului compozitor Fred Popovici, impresionîndu-mă rigoarea elaborării, minuția transformărilor care se petrec, în general, pe suprafețe muzicale întinse. *Concertul pentru flaut și ansamblu cameral* a fost scris în anul 1980 și face parte dintr-o clasă de compoziție, de fapt un ciclu, intitulat *Heterosintezis*, în care compozitorul declară că practică o sinteză de tip eterofonic, folosind procedee logistice, lingvistice și matematice. Concertul audiat adună, pe parcursul lui zgomot, ecouri de romanțe, pedale, arii pentru corn, cadențe etc. care se alăturau cu intimitate, existînd o axă și un sens. Flautistul Pall Denes, care activează multiplu, pasionat, a susținut stima solistică, și de data aceasta, într-un chip foarte convingător.

Prima lucrare, înscrisă în programul concertului, *Quell'usignolo* de Antonio Caldara, a etalat un melodism cald, operistic, susținut de o soprană, un flautist și un pianist. Participările solistice, de mare virtuozitate, au fost semnate respectiv de către Nora Enăchescu, Pall Denes și Octavian Rădoi, impresionîndu-ne prin rafinamentul conținut. Soprana Nora Enăchescu este posesoarea unei voci de excepție și aparițiile sale, din sălile de concert, ne demonstrează, din ce în ce mai mult, că tînăra interpretă poate fi o solistă apreciată pe scena Operei Române. Seara de concert de la Ateneu a cuprins și trei lucrări, executate, sînt convins, cu deosebită plăcere, de către membrii ansamblului „Omnia" : *Kleine Kammermusik opus 24 nr.* 2 de Paul Hindemith, *Eine musikalischer spass și Serenada nr. 11, în mi bemol major, K.V. 375* de W. A. Mozart. Toate aceste momente, deosebit de realizate din punct de vedere muzical, adunînd stări foarte diferite, colorate, nostalgice uneori, alteori grotești, foarte vioaie, au oferit pasionaților interpreți ocazii de reale satisfacții, dovedind, în același timp, și marele lor talent în genul muzicii camerale. Oboiștii Augustin Lazăr Betea și Nicolae Vasile, clarinetiștii David Teodoru și Aurelian Andreescu, fagotiștii Emilian Badea și Șerban Novac, cornistul Nicolae Bănică, trompetistul Ilie Voicu, tromboniștii Cornel Dumitru și Nicolae Ioniță, tubistul Ilie Caloianu, violonistul Dan Scur-

tulescu, percuționiștii Gabriel Teodorescu și Teodor Candid Popescu, o parte dintre membrii permanenți ai ansamblului condus cu multă pasiune și suplețe de către Marin Soare, s-au întrecut și de această dată în realizări notabile, de pe poziția finilor cunoscători ai resurselor instrumentale și ai coordonatelor stilistice definitorii pentru muzica de cameră, scrisă mai demult sau recent.

Anton DOGARU

BALETUL REGAL AL FLANDREI

Pentru o trupă care și-a sărbătorit anul trecut abia un deceniu de la înființare, Baletul regal al Flandrei etalează un repertoriu de o copleșitoare vastitate, explicabilă prin aceea că el se îmbogățește anual cam cu zece titluri („Titluri" neînsemnînd, desigur, acele — foarte rare astăzi — creații în două sau trei acte, ce acoperă un întreg spectacol ; dar nici miniaturile de cinci-zece minute cu care se compune destul de frecvent o seară de balet contemporan.) Din păcate însă, cele două programe oferite publicului bucureștean au cuprins doar șase din aceste titluri (două dintre ele repetîndu-se) : piese lansate în ultima stagiune *(Simfonia)* sau acum doi ani *(Percuție)*, dar și piese datînd din 1976 *(Miniaturi, Grand Hotel)* sau reeditări ale unor coregrafii realizate, mai demult încă, pentru alte trupe *(Ein Dor* — 1970, *Mișcări* — 1962).

Pentru o trupă care posedă doi coregrafi cu personalități artistice bine definite — André Leclair și însăși directoarea ansamblului, Jeanne Brabants — Baletul regal din Anvers dovedește o remarcabilă deschidere spre universuri stilistice și chiar etnice foarte diferite, invitînd din întreaga lume, pentru a monta, pe cîțiva dintre cei mai interesanți creatori de balete ai zilelor noastre. Numai că, din păcate, la București am făcut cunoștință acum, prin intermediul acestei trupe, doar cu Yen Stolk (autorul *Percuției*, un solo masculin cu subtile trimiteri la dansul african — de departe cea mai împlinită mai unitară, mai densă și mai tensionată piesă din tot programul), Moshe Efrati (cu lucrarea *Ein-Dor*, excelentă din toate punctele de vedere enumerate în paranteza anterioară, pînă în momentul cînd, în lupta regelui Saul cu sine însuși într-o cvadruplă ipostază, apare, spre a-i anunța moartea, profetesa : în evoluția ei, plastica modernă a mișcării mîinilor și truchiului distonează supărător cu stilul „academic" al picioarelor) și Nils Christe (ale sale *Miniaturi* încercînd să compenseze prin cîteva „momente vesele" cum ar fi azvîrlirea partenerei peste cap, în culise, lipsa de interes a unei partituri coregrafice în care sclipesc doar ici-colo unele desene de grup mai deosebite. Cît privește cartea de vizită cu care coregrafii principali ai trupei s-au recomandat spectatorilor români, ea a cuprins două banale compoziții în stil neoclasic semnate de André Leclair (*Simfonie* — exasperant de plicticoasă istorie în care eroul își caută zadarnic o parteneră, vreme de 40 de minute cît ține Simfonia a III-a a lui Brahms ; *Mișcări* — altă interminabilă poveste ce lasă o teribilă senzație de „déjà vu" și în care sincronizarea dansatorilor este atît de imperfectă încît privitorul respiră ușurat cînd, prea rar însă, coregraful o sparge pentru scurt timp) și o piesă mai degrabă „de revistă", inspirată Jeannei Brabants de filmele anilor '20 *(Grand Hotel)*.

Pentru o trupă care dispune de 60 de dansatori, adunați din întreaga lume — de la Cape Town la Barcelona și din Paraguai în Turcia — Baletul regal al Flandrei vădește o apreciabilă unitate de ansamblu. Din păcate însă, la București, vedetele — ale căror nume cu mare dificultate le-am putut deduce din cele două sau chiar trei variante de distribuție tipărite în programul de sală — au fost doar cîteva, și nici acelea neputîndu-se dovedi mari personalități ale domeniului : Patricia Carey, Jan Nuyts, Timur Atlas. Singur foarte tînărul Koen Onzia purta în dansul lui o flacără adevărată, iluminînd deopotrivă admirabilul său solo din *Percuție*, una din ipostazele regelui din *Ein-Dor* sau rolul de compoziție (Jackie Coogan) din *Grand Hotel*.

Pentru o trupă care lucrează cu mai mulți scenografi, iarăși, Baletul regal din Anvers prezintă o considerabilă unitate de concepție și stil, adaptată desigur coregrafiei. Numai că, din păcate, această calitate atrage după sine o acută monotonie în linie și culoare (tonuri — altminteri rafinate — de roșu-portocaliu la Mimi Peetermans în *Simfonie* și la Roger Bernard și Joëlle Roustan în *Mișcări ;* tonuri de albastru-gris, la Joop Stokvis în *Miniaturi)*, atunci cînd nu degenerează în decor și vestimentație de mascaradă (Mimi Peetermans, în *Grand Hotel)* sau, caz fericit, recurge la o extremă economie și simplitate, de real efect (Danny Karavan și Aviva Paz, în *Ein-Dor)*.

În sfîrșit, pentru o trupă care are o „istorie" de numai un deceniu, Baletul regal al Flandrei are în repertoriu piese create pe muzica a vreo 70 de compozitori, cel puțin jumătate din aceștia de primă mărime. Din păcate însă, în programele de la București au figurat, alături de Brahms *(Simfonia a III-a)* și Stravinski (o înșiruire de suite și *Miniaturi* ce nu se înscriu chiar printre capodoperele sale), François Glorieux (*Mișcări* — un fel de concert în patru părți pentru pian, alămuri și percuție, pe care autorul îl întitulase inițial „Contraste" și i-a schimbat probabil numele pentru a nu atrage atenția — dacă mai era nevoie ! — asupra faptului că pastișează intens o altă partitură a lui Bartok, „Sonata pentru două piane și percuție") și compozitorii muzicii de film a anilor '20 (în *Grand Hotel)*. Două fericite excepții valorice, totuși, s-au remarcat în categoria autorilor „neconsacrați" propuși : Zvni Avni cu *Ein-Dor* (o muzică foarte expresivă și foarte personală, cu o pronunțată amprentă orientală ce nu împiedică similitudinile cu folclorul românesc) și Michael Colgrass cu *Percuție* („Cei trei frați",) o piesă de mare fantezie ritmică și coloristică, de captivantă vitalitate) au marcat, nu întîmplător — cred eu —, din toate punctele de vedere, momentele cele mai reușite ale turneului.

Luminița VARTOLOMEI

FESTIVALUL „ZILELE MUZICALE TÎRGU-MUREȘENE", LA A X-A EDIȚIE

Intrat de mult în tradiția vieții noastre muzicale, Festivalul „Zilele muzicale tîrgumureșene" perpetuează, de fapt, o tradiție artistică seculară a orașului de pe Mureș.

Încă de la prima lui ediție, din 1971, Festivalul s-a distins prin noutatea concepției de structurare a manifestărilor : în concertul inaugural este programată întotdeauna o tînără speranță interpretativă care cîntă sub bagheta unui dirijor de renume european ; una dintre seri are ca protagonist un muzician român de faimă internațională care evoluează în mai multe Concerte instrumentale ; într-o altă seară se promovează creația compozitorilor locali, înaintași și contemporani — inițiativă instaurată odată cu cea de-a patra ediție a Festivalului. Ea facilitează cunoașterea valorilor tîrgumureșene, subliniind totodată felul în care tradiția continuă să trăiască în formele componistice ale prezentului. Același Festival permite formațiilor din Tg. Mureș să-și etaleze măiestria interpretativă într-un impresionant spirit de emulație, cu alte ansambluri din țară sau de peste hotare. Grandios și solemn ca orice final, concertul de închidere aduce în prim-plan o lucrare vocal-simfonică de proporții, mai puțin sau deloc cunoscută.

Respectîndu-și propria tradiție și particularitățile ei, actuala ediție a Festivalului de la Tg. Mureș a știut să respecte și apropiatul eveniment muzical : *anul omagial Enescu-Bartók*, incluzînd în programele sale cîteva pagini reprezentative din creația celor doi maeștri, contemporani și prieteni. Interpreți din țară și de peste hotare au dat viață lucrărilor semnate de compozitorul român : concertul inaugural a debutat cu *Rapsodia a doua* sub bagheta dirijorului ungur Janos Ferencsik ; *Cvartetul de coarde nr. 1* a răsunat în versiunea formației *Euphonia* din orașul gazdă ; Ciclul de 7 *Cîntece pe versuri de Clément Marot* a fost însuflețit de basul Ionel Pantea și de pianistul Jandó Jenö, iar neîntrecutul David Ohanesian a interpretat selecțiuni din *Oedip* — „opera vieții" lui Enescu.

Deși se poate vorbi despre un echilibru valoric între creație și interpretările acesteia, totuși, aș spune că cea de-a 11-a ediție a „Zilelor muzicale tîrgumureșene" s-a remarcat mai ales prin nivelul elevat al interpretărilor datorate fie artiștilor din țară, fie oaspeților străini care ne-au oferit adesea versiuni neobișnuite ale partiturilor abordate. Din acest punct de vedere, chiar concertul de deschidere a reunit două asemenea momente : *Rapsodia a doua* de Enescu, căreia dirijorul Ferencsik i-a descoperit noi valențe de frumusețe lăuntrică, topind contrastele afective într-o unică adiere sonoră, lirică în substanță, și *Concertul pentru pian* de Grieg, a cărui protagonistă a fost Codruța Horga Condruț, discipolă a subtilului artist Dan Grigore. Fără să afecteze specificul romantic al muzicii, revărsat în fraze de o muzicalitate fluentă, pianista i-a imprimat și o puternică amprentă clasică, exprimată prin vigoarea și luciditatea construcției și, ca atare, prin echilibrul stabilit între sentiment și rațiune. Promptitudinea și acuratețea orchestrei au dat relief interpretării.

Solist al *Concertului în re major pentru violoncel* de Haydn și al *Dublului concert pentru vioară, violoncel și orchestră* de Brahms, Alexandr Rudin a uimit auditorii cu dezinvoltura și simplitatea cu care rezolva cele mai dificile probleme de tehnică instrumentală, ca și cu instinctul rafinat al nuanțelor și al stilului. În Dublul brahmsian, violoncelistul sovietic a stimulat atît spiritul de emulație al mereu sugestivului dirijor Ilarion Ionescu-Galați, cît și pe acela al orchestrei — bine instruită și omogenă în sonoritate, și, chiar pe al consacratului violonist Ștefan Ruha — uimit la rîndu-i de temperamentul tînărului său partener (Rudin are doar 21 de ani și este încă student).

O impresie dintre cele mai puternice ne-a produs-o, în concertul de duminică 21 iunie, Cvartetul „Euphonia". Interpretînd *Cvartetul nr. 1* de Enescu și *Cvartetul nr. 3* de Bartók, cei patru instrumentiști : Agoston Péter, Gergely László, Tóth Lajos și Kozma Péter au dovedit că numai înțelegerea superioară a mesajului artistic conduce spre unitatea concepției interpretative, omogenizînd substraturile psihologice ale muzicii, așezîndu-le în raport de complementaritate. În acest sens, *Cvartetul nr. 8* de Șostakovici, cîntat ca bis, a fost o revelație.

Duminică seara ne-a delectat formația *Barocco* din Uniunea Sovietică al cărei program a cuprins lucrări de Vivaldi și Bortniansky. Alcătuit din vioară, oboi, clavecin, violoncel și flaut, ansamblul s-a distins prin precizia execuției, ca și printr-o sobrietate stilistică aproape ascetică, invitînd parcă la reformularea noțiunii de *muzică barocă !*

O seară reușită sub aspect componistic și interpretativ deopotrivă a fost *Concertul de creație și interpretare tîrgumureșeană.* În afara lucrărilor semnate de Enescu, Bartók, Zeno Vancea, Ede Terenyi, Sigismund Toduță, Josef Trozner, Nicolae Chilf, în program au figurat trei prime audiții absolute aparținînd compozitorilor Tiberiu Fátyól (*„Clara voce" — Omagiu lui Enescu),* Matei Kozma *(Dialog cu „Magister in organo" Johannes Kaioni — piesă pentru orgă și bandă magnetică)* și Szabó Csaba *(Îndepărtînd — 8 variațiuni pentru pian solo pe tema „Cîntecelor din Ciuc" de Béla Bartók).* Originalitatea fiecăreia dintre aceste lucrări rezidă din apelul constant al autorilor la sursele folclorice primordiale. Puritatea armoniei astfel obținută a asigurat păstrarea profilului clasic al muzicii, în ciuda formelor evident moderne.

Clară în simplitatea ei, muzica lui T. Fátyól ne-a purtat, prin intermediul interpreților Rózsa Ernö — vioară, Leon Katalin — violă și Szabó Arpád — violoncel, spre zonele transfigurărilor folclorice enesciene din partea mediană a *Sonatei a 3-a „în caracter popular românesc"* (pe care ne-au redat-o de altfel, într-o variantă, aș spune romantică, László Sándor și Körtesi András). Gravă prin amploarea și caracterul straniu al sonorităților, piesa

pentru orgă a lui Matei Kozma — cîntată de însuşi compozitorul — ne-a restituit ecouri arhaizante, meşteşugit sugerate, din *Codexul* lui Ioan Căianu.

Speculînd efectele, şocante, ale pianului preparat, Szabó Csaba se îndepărtează progresiv de tema modală a „Cîntecelor din Ciuc", nu pentru a o abandona, ci pentru a reveni contiuu la ea, ca la o axă de simetrie şi de susţinere, ca la o matcă imuabilă. Kispál Sandór s-a întrecut pe sine, stăpînind cu o abilitate diabolică tehnica pianului preparat. În contrast cu dezlănţuirile lui temperamentale, a răsunat vocea diafană, misterioasă, a sopranei Tóth Erzsébet, în ciclul de lieduri slovace *La ţară* de Bartók iar Ştefan Korody şi-a evidenţiat — pentru a cîta oară ? ! — disponibilităţile pentru creaţia contemporană, interpretînd *Sonata* de Zoltan Aladar. Oboistul Adrian Petrescu, în *Sonata* de S. Toduţă, şi cele două Cvintete de suflători — mesagere ale pieselor compuse de E. Terenyi şi N. Chilf, au dat consistenţă Concertului de creaţie şi interpretare tîrgumureşeană. Muzicalitatea şi rafinamenul au guvernat interpretările Orchestrei *Camerata Transylvanica* a Filarmonicii din Tg. Mureş pe care am ascultat-o luni 22 iunie într-un program Mozart. Stîrnind aplauze îndelungate, mult îndrăgitul şi stimatul Ştefan Ruha a animat întreaga seară, cîntînd în *Concertele nr. 3* şi *nr. 5 pentru vioară*, iar Iuliu Hamza — concert-maestrul formaţiei a constituit o surpriză apărînd în ipostaza de *violist* Tînărul violonist Selmeczi János şi-a secondat maestrul cu egală sensibilitate în *Simfonia concertantă, acordîndu-şi* culoarea sunetului după nuanţele calde ale violei. Depăşindu-şi statutul de simplă acompaniatoare, *Camerata Transylvanica* s-a integrat cu discreţie în demersul solistic, făcînd corp comun cu acesta.

Chiar dacă s-ar fi încheiat cu această manifestare, Festivalul „Zilele muzicale tîrgumureşene" ar fi meritat din plin unul dintre calificativele superlative.

Despina PETECEL

*

Marţi 23 iunie, în Sala Mică a Palatului Culturii din Tg. Mureş s-a desfăşurat simpozionul cu tema „George Enescu şi influenţa sa în muzica contemporană românească". Personalitatea marelui muzician a fost evocată de compozitorii Csiky Boldizsar, Hencz Josef şi de muzicologul Bujor Dânşorean. Cu farmec şi competenţă au fost puse în discuţie şi analizate aspecte ale creaţiei enesciene, ca de pildă natura filiaţiei folclorice în lucrările sale, faptul că deşi marele creator a avut un drum propriu, el a creat noi orizonturi compozitorilor afirmaţi cu precădere după anii 60', echivalînd cu o reală şcoală postenesciană.

Discuţiile participanţilor la simpozion au fost ilustrate muzical de către membrii formaţiei „Camerata Transylvanica", cu fragmente din lucrările lui Enescu, Zeno Vancea, Paul Constantinescu şi Remus Georgescu. Nedezminţindu-şi valoarea, colectivul artistic condus de Hamza Iuliu a contribuit la reuşita unei manifestări deosebit de interesante.

Seara, în Sala Mare a Palatului Culturii au răsunat din nou acordurile celebrei orgi tîrgumureşene, restaurată acum şi repusă în dreptul său la dragostea melomanilor oraşului. Cap de afiş, de această dată, cehoslovacul Wladimir Mihalko, organist de prestigiu internaţional, muzician rafinat, stăpînind cu măiestrie instrumentul, ca şi repertoriul abordat, incluzînd în programul său de recital lucrări începînd cu Bach şi sfîrşind cu Messiaen.

Concertul de miercuri, 24 iunie, a fost un concert mai amplu, cuprinzînd de fapt două manifestări.

În prima parte am asistat la concertul Corului mixt al Filarmonicii, dirijat de Birtalan Judit, iar în partea a doua, la un foarte interesant recital de prime audiţii din muzica contemporană universală şi românească, susţinut de contrabasistul italian Fernando Grillo.

În programul concertului coral au figurat, alături de cîteva lucrări renascentiste (Palestrina, Hassler, Wilbye), creaţii româneşti semnate de Sigismund Toduţă, Sabin Pautza, Terenyi Ede şi Birtalan Josef. De asemenea, omagiind un sfert de veac de la naşterea lui Bartók, Corul filarmonicii tg. mureşene a interpretat ciclul acestuia, *Patru cîntece maghiare*.

Prezenţa contrabasistului italian Fernando Grillo în partea a doua a serii, concepţia sa interpretativă, mijloacele uneori paramuzicale, adecvate pieselor, dar nu şi gustului publicului tg. mureşan, familirizat mai puţin (din păcate !) cu creaţia de ultimă oră, a stîrnit multe comentarii pro şi contra. Contrabasistul a prezentat o lucrare proprie, apoi piese de Stockhausen, Cage, Xenakis, o foarte frumoasă lucrare (îndrăznesc să spun !), dedicată lui, de către Iancu Dumitrescu şi o alta nu mai puţin frumoasă, cea mai „cuminte" dintre toate, semnată de Doru Popovici, acest compozitor a cărui notă de senzaţional constă în faptul că toată muzica pe care o scrie, indiferent de gen, e excelentă şi poartă foarte pregnant amprenta personalităţii sale. Personal, afirm că Grillo este un mare maestru, un virtuoz de primă mînă şi dacă ne gîndim cît de ingrat pare instrumentul pe care el se joacă, aşa cum face Ion Voicu cu vioara sa, atunci cred că se poate afirma, fără exagerare că este... unic !

Poate că dacă Fernando Grillo ar fi atacat în recital şi piese din marele repertoriu (din consideraţie pentru gustul majorităţii publicului), numărul suporterilor săi ar fi fost mai mare. Oricum, valoarea nu îi poate fi contestată !

Un regal de muzică de cameră a reunit joi 25 iunie, în Sala Mare a Palatului, doi mari artişti : basul Ionel Pantea şi pianistul Jando Jenö din R. P. Ungară.

Am ascultat lieduri pe texte de Clément Marot, *Patru cîntece serioase* de J. Brahms şi *Lieduri pe versuri de Heine, op. 24* de Schumann.

Glasul minunat al lui Ionel Pantea — pe care acesta îl conduce cu inteligenţă şi emoţie în toate registrele şi în toate nuanţele, „jucînd" partitura asemenea unui mare actor, cu egală combustie şi forţă de convingere, cu aceeaşi dragoste şi dăruire

față de cei ce purtau numele Enescu, Brahms sau Schumann, și mai ales (sînt convinsă de aceasta...) față de Muzică — a copleșit auditoriul, găsind în Jando Jenö un partener pe potrivă !

Cea de a XI-a ediție a festivalului „Zilele muzicale tg. mureșene" s-a încheiat vineri, 26 iunie, cu concertul Orchestrei simfonice și Corului Filarmonicii din Tg. Mureș, dirijat de Szalman Lorant.

Așteptat cu mare interes datorită programului, care prilejuia publicului posibilitatea de a se întîlni cu capodopera *Oedip*, în versiunea inegalabilă a celui care a dat viață rolului enescian — David Ohanesian, pe afiș figurînd de asemenea *Missa în Si bemol major* de Joseph Haydn, concertul s-a bucurat de un mare succes, la care a contribuit fără îndoială și cvartetul vocal alcătuit din Agneta Kriza, Edith Simon, Mihai Zamfir și, din nou, Ionel Pantea. Aportul substanțial al corului se cuvine semnalat și de această dată, datorită muncii susținute și dăruite a dirijoarei sale, Birtalan Judit.

Primită cu bucurie și entuziasm la Tg. Mureș, creația enesciană atît de prezentă în această ediție a festivalului, a smuls ropote de aplauze în seara închiderii, tg. mureșenii ascultînd pentru prima dată „pe viu", la ei acasă, chiar și fragmentar, *Oedip*. În ceea ce îl privește pe David Ohanesian... aici cuvintele nu-și mai găsesc rostul, glasul său, nealterat, puritatea interpretării (după 23 de ani de la premieră !), impetuozitatea, forța impresionantă a personalității sale, identificată cu cea a rolului, dar, în același timp împrumutîndu-i acestuia amprentele sale sufletești, ce transpar din fiecare sunet... toate acestea pot fi sintetizate într-un singur cuvînt : INEGALABIL !

Mariana CRISTESCU-FLOREA

„VACANȚELE MUZICALE" DE LA PIATRA NEAMȚ LA A X-A EDIȚIE

Un bilanț se impune prin însăși semnificația jubileului sărbătorit de festivalul studențesc de la Piatra Neamț. Ce au reușit aceste „Vacanțe muzicale" de-a lungul a zece ani de existență ? Pentru studenți — întîi cei de la Conservatorul ieșean, care le-a inițiat, apoi și cei de la conservatoarele din București și Cluj Napoca — aceste două săptămîni de practică productivă, îmbinată cu cursuri de măiestrie, sînt un minunat prilej de pregătire înaintea confruntării cu viața muzicală pentru care sînt destinați. Pentru locuitorii minunatelor plaiuri ale orașului Piatra Neamț, „Vacanțele muzicale" reprezintă primul cadru organizat de manifestare artistică, cadru cu profunde implicații în educarea estetică, capabil a forma ceea ce numim public de melomani. În ambele sensuri, ediția a X-a este pilduitoare, căci am constatat cu satisfacție o activitate profesională de cert nivel, pentru viața universitară dincolo de institute și, totodată, o apetență a iubitorilor de muzică capabilă a susține desfășurarea complexelor manifestări ale acestor săptămîni de concerte zilnice.

Cîteva cuvinte despre conținutul cursurilor. Se reîntîlneau aici profesori care de-a lungul mai multor ediții și-au continuat eforturile în pregătirea artistică a tinerilor discipoli — Ella Urmă și Magda Ianculescu (canto), Mircea Dan Răducanu și Ninuca Oșanu Pop (pian) și, mai ales, Ștefan Niculescu, Aurel Stroe (compoziție). În ceea ce privește cursul de compoziție, urmărit cu o emoție ce împletea admirația cu interesul pentru problemele dezbătute, se poate aprecia că anul acesta a reunit cel mai mare număr de audienți, nu numai studenți de la compoziție și muzicologie, ci și absolvenți care frecventaseră ediții precedente ale „Vacanțelor". Fie că ne gîndim la analizele de pilduitoare pătrundere a sensurilor, susținute de Ștefan Niculescu (cu un accent special pentru creația enesciană), fie că ne amintim momentele remarcabile prin deschiderile de orizont trasate de Aurel Stroe în privința teatrului instrumental, cursurile de compoziție, completate de lucrul efectiv asupra unor partituri intrate în concursul de creație, sînt unul din elementele cele mai consistente ale acestor „Vacanțe". Contactul ce se stabilește între tinerii creatori din cele trei centre universitare, discuțiile întreprinse, sînt de natură să marcheze pozitiv evoluții ulterioare, constituindu-se într-un eveniment unic în viața noastră artistică actuală.

Desigur, rostul acestor „Vacanțe muzicale" este însă cuprins și în modul în care, de-a lungul manifestărilor programate (și perfect coordonate pentru a se respecta programul propus), se poate stabili un dialog cu publicul, în cele mai largi ipostaze. Adică acea acțiune activizatoare de educație muzicală întreprinsă de organizatori — Conservatorul ieșean în colaborare cu Comitetul de cultură și educație socialistă al județului Neamț — pentru a oferi publicului o imagine cît mai completă a creației și interpretării contemporane. Aici, profilul manifestărilor poate fi despărțit în două mari categorii, din punctul de vedere al realizatorilor — interpreți de renume, invitați în cadrul festivalului și, pe de altă parte, tineri aflați pe podiumul primelor confirmări.

Într-un fel, prin spectaculozitate și semnificație, concertele simfonice au reunit cea mai largă participare a publicului. De la concertul inaugural al „Vacanțelor" — în care Filarmonica „Moldova" a evoluat sub bagheta unui muzician moldovean sărbătorit pentru cei cincizeci de ani de activitate artistică, Emanoil Elenescu — la cele două concerte ale Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, dirijate cu binecunoscutul entuziasm ce-l caracterizează de către Iosif Conta, asemenea momente vor rămîne de neuitat în sufletul publicului pietrean. Soliștii invitați — violonistul Ștefan Ruha, violoncelista Alexandra Guțu, pianistul Mircea Dan Răducanu, mezzo-soprana Veronica Gîrbu, basul Pompei Hărășteanu — au adăugat un plus de strălucire acestor concerte care s-au bucurat și de prezența corului Filarmonicii „Moldova", a corului Radioteleviziunii Române și a unei formații locale, corul întreprin-

derii „Reconstrucția" condus de prof. Vasile Vasile. În suita concertelor simfonice mai pot fi reținute, cu merite evidente, prezențele unor ansambluri mai tinere, ca orchestra de cameră „Tescana" a Filarmonicii din Bacău (condusă de Ovidiu Bălan, avînd ca soliști pe Virginia Manu și pe tînărul violonist Dan Vornicelu) sau orchestra simfonică a Conservatorului „G. Enescu" din Iași, dirijată de Sabin Pautza (soliști studenții Venera Anghel-pian, Cristian Pintilie-vioară, Doru Albu-clarinet). Iată deci un cadru spectaculos, variat ca spectru stilistic, atrăgînd mulți melomani.

Numărul recitalurilor studențești a fost deosebit de mare, reunind valori diferențiate ca pregătire, oferind posibilitatea unor apreciate evoluții. Reținem dintre aceste recitaluri cel de violoncel al lui George Tănăsescu, recitalul de vioară al lui Cristian Bărbuș, recitalul de pian (integral dedicat lui Robert Schumann) al Silviei Savu împreună cu Venera Anghel. Un loc deosebit, în programele studențești l-a avut muzica enesciană, prin prezentarea *Cîntecelor pe versuri de Clément Marot* (mezzo-soprana Carmen Cernichievici) și a integralei Sonatelor pentru pian și vioară (Cristian Bărbuș, Doru Cepereagă, Gh. Mărgineanu). Performanța pianistei Gabriela Marcovici, care a asigurat aproape toate acompaniamentele din concertele festivalului, mi se pare remarcabilă, nu numai ca efort, ci și ca nivel profesional.

În agenda „Vacanțelor muzicale", cîteva programe s-au detașat prin rostul lor în stabilirea unei confruntări a publicului cu interpretări redutabile ale muzicii secolului nostru, în special aparținînd școlii românești. Ninuca Oșanu Pop a susținut un recital Enescu deosebit de apreciat, formația corală „Cantores amicitiae", condusă de Nicolae Gîscă, a încercat un panoramic al creației românești de gen iar cvartetul „Voces" a semnat prima audiție absolută a celui de al treilea *Cvartet* de Pascal Bentoiu. În ce privește această formație, se poate considera că a ajuns, în răstimpul a mai puțin de un deceniu, la o măiestrie impresionantă, dovedită la Piatra Neamț și în modul în care s-a cîntat muzica lui Enescu și Bartók.

Muzica tinerilor a atras atenția asupra unor concerte intitulate sugestiv „atelier-dezbatere". Un program de creații pianistice contemporane (Glodeanu, Cazaban, Dandara, Fred Popovici, V. Petculescu) prezentat cu dezinvoltură de Adrian Tomescu, a avut un efect demonstrativ convingător susținut artistic. I se adaugă două concerte cu compoziții ale unor creatori care au frecventat edițiile anterioare ale „Vacanțelor muzicale". Numele celor înscriși în programul acestor „ateliere-dezbatere" ne sînt deja cunoscute — ieșenii Cristian Misievici, Viorel Munteanu, Teodor Caciora, clujeanul Adrian Pop, bucureștenii Horia Șurianu, Liviu Dănceanu și Mihnea Brumaru. Precedate sau urmate de discuții colegiale, aceste concerte, desfășurate în meritorii condiții interpretative, își împlineau rostul de a arăta orizontul preocupărilor unora dintre muzicienii atașați acestui festival al tinerilor.

Muzicologia, privită la Piatra Neamț în strînsă legătură cu arta componistică prin filiația analizelor profesionale, și-a atestat personalitatea în simpozionul dedicat „Personalității muzicale a Iașului", condus de dr. Mihai Cozmei și în dezbaterea pe marginea unor comunicări științifice studențești care încercau să aducă unele contribuții la tema „George Enescu în conștiința generației tinere". Poate că, în acest domeniu, un progres al activității muzicologice se mai poate obține, dacă recunoaștem prezența unor valori capabile a asigura realizarea celor trei pliante cu cronici și interviuri, editate în timpul festivalului. Premiile de interpretare, creație și cercetare muzicologică, care au fost anunțate în ultimul concert al „Vacanțelor", ne apar nu doar ca smple stimulente. Ele pot fi considerate drept autentice certificate de calitate a muncii studențești, girînd evoluțiile pe mai departe.

Viața de pînă acum a „Vacanțelor muzicale" impune valoarea unei idei care și-a atestat capacitatea de a se adapta cerințelor învățămîntului artistic contemporan. Firescul cu care această acțiune se încadrează în ampla desfășurare a Festivalului național „Cîntarea României" vine de la înțelegerea creatoare a integrării muncii artistice în practica productivă, cu soluții emanînd din necesitățile reale ale societății noastre. În bilanțul despre care vorbeam la începutul acestor consemnări găsim astfel reunite realizări care, în perspectiva timpului, se valorizează, constituindu-se într-o reușită demnă de misiunea pozitivă a muzicianului în acțiunea de edificare a societății noastre socialiste.

Grigore CONSTANTINESCU

GALA TINERILOR CONCERTIȘTI

Demnă de toată lauda inițiativa Colegiului criticilor muzicali din cadrul ATM, care, sub egida Consiliului Culturii și Educației Socialiste și în colaborare cu mai multe Comitete județene de educație și cultură, organizează festivaluri dedicate tuturor categoriilor de interpreți : instrumentiști, soliști de muzică de cameră, cîntăreți, dirijori și, de anul acesa, balerini. Toate aceste gale și festivaluri ale tinerilor descoperă și propulsează în circuitul solistic noi interpreți talentați dar au devenit și în sine momente stimulative ale vieții muzicale, întreținînd un climat de efervescență interpretativă.

Gala tinerilor concertiști desfășurată la Mamaia se află anul acesta la cea de a doua sa ediție (prima ediție a avut loc la Satu-Mare) ; tinerii concertiști au fost acompaniați de orchestra simfonică din Constanța și înainte de a relata cronologia propriu-zisă a celor trei zile ale Galei ar fi poate nimerit să spunem cîteva cuvinte despre această orchestră. Constituită recent (de aproape doi ani), orchestra simfonică constănțeană a căpătat în acest scurt interval de timp alura unei formații cu mare experiență. Personal, am văzut-o și ascultat-o o singură dată, într-o emisiune TV, și calitatea prezenței de atunci am pus-o pe seama unei pregătiri minuțioase și îndelungi. Dar acum, orchestra constănțeană a susținut toate acompaniamentele din cele trei seri doar după cîteva repetiții. Deci valoarea ei se dovedește a fi ceva ce-i aparține deja. Fără îndoială că Paul Staicu, conducătorul și dirijorul acestei excelente formații, este cel care a format-o și îi asigură nivelul cu totul deosebit. Muzician cu o pregătire multilaterală, Paul Staicu dirijează dezinvolt, simplu și cu nerv. Pentru el, acompaniamentul orchestral are o valoare în sine pe care o evidențiază din cele mai mărunte și nesemnificative (pentru mulți alții) detalii, insistînd însă asupra unor gradații dramatice care convin temperamentului său, doar aparent nonșalant. Astfel că sonoritățile au delicatețe dar și strălucire cînd e cazul, se aud totodată vocile soliste și tot ce se întîmplă în orchestră — o notă ținută la oboi, figurația ritmică a corzilor, cei doi corni în terțe, perfect acordați ș.a.m.d. ca în introducerea, ca pe disc, a *Simfoniei concertante pentru vioară, violă și orchestră* de Mozart, de exemplu ; se cîntă mereu viu, cu o prezență, mai bine zis cu acea „stare de tensiune" pe care o au ansamblurile cele mai bune.

De altfel, prima seară, cea care a dat tonul întregii Gale, s-a bucurat de participări solistice pe măsură : în deschidere, Dorin Gliga, student în anul III al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, interpretînd *Concertul pentru oboi și orchestră de coarde în re minor* de Alessandro Marcello, cu o linie stilistică clară și logică, frazare inteligentă și sunet frumos. Al doilea solist, un tînăr student în anul I al conservatorului bucureștean, trompetistul Petre Nancu, în *Concertul în mi bemol major* de Haydn, surprinzător de degajat pe scenă, învingînd cu brio dificultățile tehnice (cadența părții I poate fi un exemplu elocvent), sunet curat și egal în toate registrele. Cornistul Moise Popa, student tot în anul I, a venit pe scenă destul de emoționat, ceea ce l-a făcut să rateze, din păcate, cîteva pasaje de virtuozitate din strălucitorul *Concert nr. 2 în Mi bemol major* de Mozart. Spunem „din păcate" pentru că unele momente foarte frumoase ca sonoritate, ne îndreptățesc să sperăm în viitorul solistic al tînărului cornist.

Mai puțin convingătoare prezența sopranei constănțene Luminița Teleabă în aria *Ah, misera dove son* de Mozart care nu-i convenea nici vocal, nici stilistic. Firește e greu să faci aprecieri riguroase sau definitive în cazul unui tînăr interpret, mai ales în condițiile de sonorizare ale Teatrului de vară din Mamaia, neprielnic poate pentru vocile mai delicate și care și-ar pune mai corect în valoare virtuțile într-o sală adecvată.

Ultima piesă a primei seri, *Simfonia concertantă pentru vioară și violă* de Mozart, de care am mai amintit, ne-a apărut ca cea mai izbutită din punct de vedere al realizării interpretative. Violonista Diana Josan (profesoară la Liceul de artă „George Enescu" din București) și violistul Tănase Garciu (membru al orchestrei simfonice constănțene) au format un cuplu foarte omogen. Deși constituit ad-hoc, sensibil în cantilene și dînd o semnificativă probă de virtuoziate neostentativă, dar cu atît mai grăitoare și încărcată de sens muzical, în cadențele ce încheie părțile I și a II-a. Piesa, în ansamblu — soliști și orchestră — era admirabil construită și susținută emoțional, ceea ce explică și impresia artistică produsă auditorilor.

Seara a doua a debutat cu *Concertul pentru doi corni și orchestră de coarde în Mi bemol major* de Telemann, interpretat de Gheorghe Asavei, student la Conservatorul din Iași și Radu Gavril, elev în clasa a XI-a la Liceul de artă „Octav Băncilă" ; o versiune îngrijită, corectă, fluentă, demonstrînd o bună școală de suflători la Iași.

În continuare, o reîntîlnire cu Radu Ungureanu, violonist cu o mai bogată activitate solistică și camerală (este fondatorul și vioara I a cvartetului „Serioso"), în a doua seară cu *Rondo Capricioso* de Saint-Saëns și în a treia cu *Poemul* de Chausson. Radu Ungureanu este un interpret cu depline resurse tehnice și expresive ce se apleacă îndelung asupra frazei, șlefuind-o și obținînd pînă la urmă o atractivitate ce-l distinge.

Și, în sfîrșit, o surpriză de proporții — soprana Marilena Mihăilescu, în aria lui Manon din actul IV al operei *Manon Lescaut* de Puccini : o voce splendidă, amplă și strălucitoare, cu alură dramatică, un timbru metalic, pătrunzător dar cald, o curgere firească a cîntului, aparent lipsită de orice efort. Marilena Mihăilescu a fost pe drept cuvînt revelația Galei de la Mamaia și fără îndoială va fi o cîntăreață ce poate face o carieră de excepție. Sîntem siguri că teatrele de operă din țara noastră vor căpăta la rîndul lor aceeași certitudine și ii vor oferi condițiile pe care le merită.

În dificilele *Variațiuni Rococo* de Ceaikovski, ultima piesă a celui de al doilea program, Anca Varto-

lomei a relevat un progres absolut notabil : cîntă mult mai cald, mai sensibil, cu siguranță tehnică și aplomb. Se dovedește încă o dată că lucrul în cvartet (la rîndul său, ca și Radu Ungureanu, este fondatoare a cvartetului „Serioso") creează premisele unei solide baze instrumentale și muzicale.

Programul celei de a treia seri a început cu *Concertul pentru doi flauți și orchestră* de Domenico Cimarosa, interpretat de Gheorghe Marcovici și Vincze Ferencz, amîndoi absolvenți ai Conservatorului din Cluj-Napoca, actualmente membri ai orchestrei simfonice din Constanța (în programul Galei au figurat patru dintre membrii orchestrei și ar mai fi putut să fie desigur și alții, ceea ce explică în bună măsură nivelul interpretativ ridicat al ansamblului). Cei doi flautiști sînt foarte bine sudați, sicronizați nu numai tehnic ci și stilistic ; versiunea lor era încîntătoare și prin sugerarea acelei atmosfere prețioase și în același timp senine, atît de caracteristice pentru Cimarosa. Iată un alt moment semnificativ al Galei tinerilor concertiști, apreciere pe care am putea-o extinde asupra întregii Gale (extrem de atractivă ca program și ca interpretare solistică și orchestrală, și trebuie subliniat că meritul principal revine criticului Dumitru Avakian, realizatorul acestei fericite simbioze) și mai ales asupra celor *Șapte cîntece pe versuri de Clément Marot* de George Enescu, interpretate de baritonul Sorin Semilian, solist al Teatrului liric din Craiova. Sorin Semilian face parte dintre cîntăreții care mizează în primul rînd pe inteligență și sensibilitate cu toate că în cazul său trebuie să specificăm că este posesorul unei voci frumos timbrate, suplă și lejeră în registrul acut. A fost una dintre cele mai subtile interpretări ale cîntecelor pe versuri de Marot, cu toate că le-am auzit de foarte multe ori, și cu cîntăreți consacrați adesea.

În încheiere *Concertul nr. 1 pentru violncel și orchestră* de Saint-Saëns, piesă dificilă dar redată cu brio de Vasile Zaharia, prim violoncelist al aceleeași orchestre constănțene. Vasile Zaharia confirmă mai vechile sale apariții pe podiumul solistic pe care i le cunoaștem : cînt sensibil, servit de o tehnică impecabilă, într-o imagine globală echilibrată dar nuanțată cu ingeniozitate. Vasile Zaharia, iată un nume ce ar putea să apară mai des pe afișe nu doar în stagiunea bucureșteană.

Încă o dată, ne exprimăm încîntarea pentru acompaniamentul de mare calitate al orchestrei din Constanța.

Reușita acestei a doua ediții a Galei tinerilor concertiști îi îndreptățește pe organizatori să se gîndească, de pe acum, la viitoarea ediție și chiar la o viață cît mai lungă a Galei. În orice caz, orchestra simfonică din Constanța este un colaborator prețios ce trebuie avut în vedere pe viitor. Și dacă peste un an vom mai avea prilejul să descoperim un talent ca cel al Marilenei Mihăilescu, de exemplu, înseamnă că eforturile ne-au fost răsplătite și că putem avea sentimentul datoriei împlinite.

Dan SCURTULESCU

RECITAL DE ORGĂ HANS ECKART SCHLANDT

Recitalurile de orgă ale brașoveanului Hans Eckart Schlandt vădesc întotdeauna preocuparea sa de a oferi publicului programe atractive, astfel structurate încît să îmbine latura de inedit cu interesul artistic major. Cel mai recent recital al său, susținut la orga Ateneului Român, s-a situat pe aceeași linie, mai mult chiar, a constituit un adevărat eveniment, căci a prilejuit prima audiție integrală — de fapt cvasi-integrală, după cum se va vedea mai jos — a uneia din capodoperele pentru orgă ale lui Johann Sebastian Bach, *Klavierübung III.*

Sub titlul modest de *Klavierübung* (Exercițiu pentru clavir, adică pentru un instrument cu clape), Bach a publicat patru culegeri, compuse la Leipzig și editate încă în timpul vieții sale. Departe de a constitui simple exerciții digitale, după cum pare să anunțe titlul lor, culegerile acestea includ creații de culme ale maturității bachiene, compuse în 1726—1731 (I), 1735 (II), 1739 (III) și 1742 (IV). Trei dintre ele sînt destinate execuției la clavecin, cuprinzînd în *Klavierübung I* șase *Partite*, în *II* o a șaptea *Partită* și *Concertul italian*, iar în *IV* celebrele *Variațiuni Goldberg*. Doar *Klavierübung III* a fost concepută pentru orgă. Ea include 27 de piese, caracterizate printr-o asemenea măiestrie contrapunctică și profunzime a invenției, încît lucrarea constituie, în ansamblul ei, o culminație a creației lui Bach pentru orgă, o ultimă etapă pe drumul spre *Arta fugii.*

Ciclul începe cu un *Preludiu în Mi bemol major BWV 552* și se încheie cu o *Fugă triplă la cinci voci* în aceeași tonalitate. Între ele se află 18 *Preludii de coral BWV 669—674* și *678—689* (de fapt 9 perechi de preludii, fiecare în două versiuni, una „pro organo pleno", cu pedalier, cealaltă numai „manualiter", fără pedalier), 3 *Trio-uri BWV 675—677* (din care 676 „pro organo pleno", înconjurat de două versiuni „manualiter") și 4 *Duete BWV 802—805*, ilustrații scurte, dar expresive, ale unei arte contrapunctice, a cărei gravitate este temperată de grația și ornamentația „gustului" francez. În legătură cu aceste *Duete*, scrise în stilul invențiunilor pe două voci, fără pedalier, părerile sînt împărțite. Au fost ele concepute pentru a fi executate la harmonium-urile particulare din locuințele amatorilor de muzică sau pentru a fi cîntate în public la clavecin ? În orice caz, absența oricărei versiuni cu pedalier a acestor *Duete* pare să indice că ele nu sînt destinate orgii. În interpretările integrale ale ciclului, ele sînt de aceea adeseori omise, ceea ce a făcut și Hans Eckart Schlandt. Pe de altă parte, nu există nici o rațiune de a prezenta cele 9 *Preludii de coral* în cîte două versiuni și nici *Trio*-ul în trei versiuni, motiv pentru care Schlandt a interpretat din toate acestea numai versiunea „pro organo pleno". Recitalul său a inclus, așadar — pe lîngă *Preludiul* introductiv și *Fuga* concluzivă — 9 *Preludii de coral* și *Trio-ul*, toate în versiunea „mare", cu pedalier. În acest sens se poate

spune că prima audiție prilejuită de Schlandt a fost totuși integrală, deși n-a cuprins toate piesele ciclului.

În ansamblu, execuția lui Hans Eckart Schlandt s-a remarcat prin intenția sa de a contura un stil organistic baroc viu și colorat, fără pedanterie scolastică, dar în limitele unei registrații fine, deopotrivă ornamentale și arhitecturale. Concepția sa, corespunzînd noilor tendințe interpretative pe plan mondial, pare întrutotul justificată, căci polifonia cea mai savantă — de genul aceleia a lui Bach în această genială creație a artei contrapunctice — nu exclude forța de comunicare a expresiei emoționale.

Desfășurarea ciclului a urmat îndeaproape linia mare a construcției bachiene. După *Preludiul în Mi bemol major* introductiv, cu cele trei părți distincte ale sale, bazate pe trei teme, au urmat cele trei *Preludii corale BWV 669—671*, în mod frigian, cu note în valori lungi și tempo rar, la care „cantus firmus" apare, pe rînd, la sopran, tenor și bas. Odată cu *Trio-ul BWV 676*, valorile devin scurte, tempo-ul se animă, iar fragmentele din „cantus firmus" apar, pe rînd, la cele trei voci, acompaniate de o parafrază ornamentală a melodiei. În următoarele 6 *Preludii de coral*, dificultățile tehnice merg crescînd, ceea ce nu l-a împiedicat pe Schlandt să le rezolve cu deplină siguranță. Astfel, în *Preludiul de coral în Sol major BWV 678*, melodia apare introdusă ca un canon, înconjurată de o triosonată, ceea ce impune ca ambele mîini să intoneze simultan cîte două voci. Culmea dificultăților este atinsă în *Preludiul de coral în mi minor BWV 682*, în care melodia de coral apare ca un canon între sopran și alto, căruia i se adaugă o triosonată completă cu bas specific și imitații la vocile superioare, care parafrazează coralul. Organistul trebuie să cînte aci, cu fiecare mînă, atît o voce a trisonatei, cît și una a canonului, în timp ce fiecare picior realizează la pedalier cîte o voce distinctă ! Și aci, Hans Eckart Schlandt a biruit cu brio dificultatea enormă a realizării tehnice. După ce, în *Preludiul de coral în re minor BWV 688* „cantus firmus" se desfășoară în întregime la pedalier, în timp ce manualele parcurg o invențiune la două voci în valori foarte rapide, cărora Schlandt le-a asigurat o atractivă registrație în timbre argintii, grandioasa *Fugă triplă în Mi bemol major la cinci voci*, bogată în schimbări ritmice, i-a dat ocazia unei noi demonstrații a strălucitei sale virtuozități, pe măsură ce fluxul crescînd al dinamicii lăsa să se presimtă ampla concluzie. Claritatea expunerilor tematice, chiar și în condițiile unei multiple suprapetajări polifonice, precizia pulsației ritmice, sensibilitatea rafinată, mereu controlată, simțul echilibrului, știința registrației, — toate acestea îl definesc pe Hans Eckart Schlandt ca pe un maestru al orgii, ajuns la deplina maturitate a artei sale.

Edgar ELIAN

MUZICĂ VECHE LA MIERCUREA CIUC

Organizat de Comitetul de cultură și educație socialistă al județului Harghita cu concursul Radioteleviziunii Române, Festivalul muzicii vechi de la Miercurea-Ciuc, aflat la cea de a doua sa ediție, se înscrie printre cele mai reușite manifestări artistice din țară.

La circumscrierea profilului festivalului organizatorii au avut în vedere o interpretare foarte modernă a conceptului de muzică veche. După opinia lor, la care subscriem fără nici o rezervă, acest concept întrunește tot tezaurul muzicii culte din trecut *care se cîntă ca atare*, adică sub semnul străduinței de a reconstitui cît mai fidel cu putință aspectul sonor original al operelor muzicale. Bunăoară, un preludiu de Bach cîntat la pian de Sviatoslav Richter sau un oratoriu de Bach executat de ansamblul Filarmonicii „George Enescu" *nu* se consideră muzică veche, dar *același* preludiu cîntat la clavecin de Gustav Leonhardt și același oratoriu înregistrat de „Concentus musicus" din Viena sub bagheta lui Nicolaus Harnoncourt — da. Cei care urmăresc cu atenție evoluția vieții muzicale internaționale știu că sfera de cuprindere a acestui concept se lărgește continuu. Azi și operele lui Mozart și chiar muzica

de pian a lui Schubert se cîntă drept muzică veche, adică pe instrumente de epocă și în manieră de epocă ; la noi, deocamdată, acestea se înscriu exclusiv în sfera de cuprindere a ceea ce am putea numi, prin analogie, muzică nouă.

Din fericire, conceptul de muzică veche nu se aplică dogmatic, exclusiv, nici la Miercurea-Ciuc. Altminteri poate că numai „Cantus serenus" din Brașov ar merita să fie programat în acest cadru. Acest ansamblu, distins recent cu premiul criticii muzicale, ni s-a prezentat de data aceasta ca un trio de viole da gamba (discant, alt, tenor-bas) la care se adaugă de la caz la caz o voce de sopran, un clavecin sau o orgă portativă. (Aceasta din urmă a evoluat și solistic, în piesele brașoveanului Daniel Croner, cîntate excelent de Gabriela Popescu.) Fanteziile lui Locke și Gibbons interpretate de gambiștii brașoveni se pot compara cu ceea ce ne oferă discografia internațională în materie de muzică veche engleză, ceea ce nu e puțin lucru. Clavecinista Katalin Botár, care a dat un strălucit recital matinal cu un program

alcătuit din miniaturi ale celebrului Fitzwilliam Virginal Book, a preferat să se orienteze către acea cale de mijloc care împacă punctul de vedere al fidelității istorice cu așteptările publicului. Același lucru se poate spune și despre ansamblul „Musica Antiqua" din Cluj-Napoca. Formația cîntă pe instrumente de epocă și în maniere diferențiate pe epoci, dar face uz de prelucrări mai mult agreabile decît autentice în sensul restrîns al acestui din urmă cuvînt. Firește, sîntem de acord cu concesiile de acest gen, avînd în vedere că afinitatea publicului nostru pentru muzica veche este abia în curs de formare și o interpretare exclusivistă, de maximă autenticitate istorică, ar putea să influențeze negativ acest proces de formare. Mai puțin conturat ni s-a înfățișat profilul Consorțiului din Cluj-Napoca, care ne-a încîntat numai în interpretarea unor monodii (Marcabru din sec. 12, Cantemir). Cîntînd la Șumuleu pe o orgă improprie muzicii lui Buxtehude, Lübeck și Pachelbel, organistul brașovean Hans Eckart Schlandt a fost frustrat de posibilitatea de a aduce la reușita festivalului o contribuție pe măsura măiestriei sale. Tot la Șumuleu, reputatul cor de cameră „Vox humana" din Sfîntu Gheorghe a evocat frumusețea repertoriului coral a cappella din Renașterea evoluată și din Barocul timpuriu — frumos, chiar foarte frumos, dar fără ambiții istoricizante.

Membrii formațiilor amintite sînt, exclusiv, muzicieni de înaltă calificare. Ne-au emoționat poate și mai mult ansamblurile în care muzicienii de profesie (în majoritatea cazurilor profesori de muzică) cîntă alături de amatori. Fără să intrăm în analize detaliate ale performanțelor oferite de ele, ne permitem generalizarea că la aceste ansambluri conducerea artistică se află în mîini competente, iar nivelul colectiv se ridică, mai fără excepție, în apropierea nivelului elitei. Bunăoară, ansamblul din Baraolt, din care fac parte 2—3 profesori de muzică formați la institutul pedagogic din Tîrgu-Mureș și 5—6 amatori, ne-a surprins la Miercurea-Ciuc cu o adevărată demonstrație de bun gust și pricepere instrumentală (mai ales flautiștii și percuționiștii, ceva mai puțin violista și violoncelista). Suita lor întocmită din cîntece haiducești slovace, maghiare și românești a constituit, sub aspectul inventivității repertoriale, o performanță dintre cele mai lăudabile, o pledoarie pentru ideea unității de destin a popoarelor dunărene. Am urmărit cu același interes și evoluția ansamblurilor „Tinódi" din Sfîntu-Gheorghe care practică cîntecul renascentist maghiar (cu evidente inflexiuni folk în prelucrări !), precum și formațiile vocal-instrumentale mai mari din Miercurea-Ciuc, Odorheiul Secuiesc și Carei.

Deosebit de binevenită ca o culoare inedită și proaspătă în imaginea de ansamblu a festivalului, excepțională sub aspectul atracției exercitate asupra publicului, participarea trioului „Barozda" din Miercurea-Ciuc merită o subliniere specială. Membri acestui trio — de data aceasta asociindu-li-se și cîntăreața de muzică populară Erzsébet Györfi — practică muzica țărănească instrumentală cea mai arhaică a maghiarilor din Transilvania și Moldova, la un nivel uluitor de acurateță stilistică și de forță sugestivă. „Barozda" și-a găsit locul și rostul în contextul acestui festival ilustrînd concludent și captivant influențele reciproce dintre muzica veche autohtonă și muzica populară vie. Au fost splendide variantele autentic populare ale unui cîntec vitejesc de Tinódi, respectiv ale unei melodii instrumentale din Codicele Vietorisz. Reproducerea unei piese vocale la patru voci, reprezentativă pentru ceea ce s-ar putea numi „polifonia tradițională țărănească din Ceuaș" a stîrnit aplauze frenetice care n-au vrut să se stingă nici după ce cei patru din Miercurea-Ciuc au repetat piesa.

Aportul „Barozdei" nu se cere subliniat special numai pentru valoarea intrinsecă a interpretărilor oferite, ci mai mult pentru că prezența ei a constituit și un simbol al caracterului deschis al preasimpaticului festival de la Miercurea-Ciuc. Ne-am amintit de cele cîteva festivaluri de muzică ușoară organizate în județul Harghita la începutul anilor '70, anume la Odorheiul Secuiesc. Și ele au avut un caracter deschis — prin muzica ușoară a epocilor trecute — spre muzica veche. Unele piese au răsunat și atunci și acum. Am reîntîlnit și o seamă de artiști — profesioniști și amatori deopotrivă — care au avut un aport valoros la ambele festivaluri, sugerînd ideea că diferitele compartimentări ale muzicii sînt numai de domeniul sistematicii, muzica însăși fiind una și indivizibilă, compartimentele ei — pînă și muzica ușoară și muzica veche, atît de îndepărtate în aparență — fiind întrepătrunse de-a binelea.

Festivalul de muzică veche de la Miercurea-Ciuc a constituit o nouă dovadă a faptului că și județele în care încă nu există instituții muzicale profesioniste pot duce o politică muzicală originală, principială, bine chibzuită și de avangardă, în sensul cel mai pozitiv al cuvîntului, contribuind substanțial la îmbogățirea vieții muzicale a României contemporane. Dintre ctitorii și promotorii festivalului țin să amintesc cu toată admirația pe președintele Comitetului județean de cultură și educație socialistă Albert Májai, pe compozitorul de muzică ușoară Zoltán Boros, redactor al Televiziunii Române și pe profesorul de muzică István Pàvai, conducătorul „Barozdei" care a semnat programul festivalului, ca redactor.

Francisc LÁSZLÓ

„COSI FAN TUTTE" DE MOZART

Incontestabil, montarea cu *Cosi Fan Tutte* de Mozart pe scena clasei de operă a Conservatorului Ciprian Porumbescu din București — stagiunea 1980—81 — este o reușită regizorală. Aflăm din programul de sală că maestrul A. I. Arbore a semnat regia acestei opere, cu ani în urmă, și în premierele arădene și clujene. Nu știm ce viziune a adoptat atunci, cert este că varianta actuală produce o impresie deosebit de plăcută, datorită inedito-tului, surprizei. A. I. Arbore plasează fiecare sec-

țiune a „aventurilor" scenice într-un alt timp istoric, pe care îl conturează prin costumație, prin detalii de comportament tipice epocii, prin proiecțiile cu motive arhitecturale de pe fundalul scenei. Povestea lui Mozart capătă astfel o și mai pregnantă atemporalitate, ce o face accesibilă oricărei plasări în date. Cercul, care începe azi se va închide azi după ce a parcurs circumferința întregii deveniri socio-umane. Montarea sa, ajutată substanțial de costumele imaginate de Cătălin Arbore — poate ireproșabile estetic, dar uneori nu tocmai comode interpreților (sau, poate interpreții au păcătuit, știut fiind faptul că o rochie sau un costum trebuie purtate într-un fel anumit, și asta, fără rușine, *se învață*) — montarea deci asigură spectacolului Conservatorului, succesul de public.

În distribuție au figurat cîțiva studenți, despre care am mai vorbit, acum, cîteva luni, cu ocazia Povestirilor lui Hoffmann de Offenbach. Este vorba de Marilena Paula Mihăilescu, acum în rolul Fiordiligi, Maria Ioniță-Despina și Dumitru Lupu — Don Alfonso. Este deosebit de interesant a revedea studenți, în evoluția lor, în drumul către diploma ce marchează un sfîrșit și, implicit un nou început. Trebuie să ne reformulăm opinia despre Marilena Mihăilescu. O găsim în plină dezvoltare, personalitatea sa scenică, deosebit de decorativă ca și calitățile vocale și muzicale, ce găsesc acum un mult mai darnic tărîm de afirmare în partitura Fiordiligi, dominînd întreaga desfășurare a spectacolului. Totuși nu putem să nu ne exprimăm nedumerirea față de crispări în emiterea unor sunete, mai ales în registrul acut, deși tînăra interpretă face, în suficiente ocazii dovada unei întinderi normale a vocii sale. Poate că aici este „vina" lui Mozart și a țesăturilor din Cosi Fan Tutte, partitură de referință ca dificultate de interpretare, ca scriitură vocală. Ne-am pus chiar întrebarea dacă această lucrare a fost cea mai indicată spre a fi interpretată de un grup de studenți absolvenți ! ? Răspunsul pare a fi totuși afirmativ, partitura fiind o ocazie prin care, datorită reușitei și eșecului implicit, pe fragmente, i se oferă tînărului artist la început de carieră o imagine adecvată a ceea ce poate și a ceea ce nu poate încă, îndemnîndu-l la studiu serios și mai departe, chiar dacă băncile școlii rămîn în urmă.

Din păcate, nu același progres îl putem aprecia și la soprana Maria Ioniță. Despina nu este un rol ușor, el cere ingeniozitate, agilitate în mișcare și cînt, personajul fiind destinat simpatiei publicului prin însăși construcția, prin tiparul în care este turnat. Maria Ioniță nu ne cucerește. Îi reproșăm stîngăcia în gest, artificiu în mișcare, inexactitate în intonație — culpă dintre cele mai grave în muzica lui Mozart.

În cronica noastră la Povestirile lui Hoffmann — revista MUZICA nr. 1, 1981 — îl apreciam pe Dumitru Lupu ca „exagerat uneori în redarea comicului personajului". Ceea ce atunci exprimam în cuvinte reținute, trebuie să subliniem astăzi ca autentic semnal de alarmă. Și e păcat. Dotat cu o voce frumoasă, cu o statură adecvată scenei, Dumitru Lupu își minimalizează posibilitățile recurgînd la efecte ieftine, care, adevărat, stîrnesc pe moment zîmbete. La o mai atentă analiză însă, reiese clar faptul că Dumitru Lupu nu își „construiește" personajul rațional, nu îi gîndește fiecare gest sau atitudine, acționînd, cu o recuzită minimă de grimase „personale" ce l-ar putea face ușor de recunoscut într-o caricatură bine prinsă de un ochi ager și o mînă talentată. Este un drum ușor accesibil, ce duce însă, implicit, la un succes de suprafață și de scurtă durată. Sperăm ca măcar acum observațiile noastre să-i dea de gîndit. Îl așteptăm în evoluții calitativ superioare de care sîntem siguri că este capabil. Demnă de atenția noastră apreciem a fi realizarea studentului Ahmet Dërguti, din R.S.F. Yugoslavia, aflat la specializare în Conservatorul bucureștean. Depășind dificultățile unei limbi străine, sensibil și muzical, Ahmet Dërguti și-a îndeplinit corect datoria față de rolul său, Guglielmo. Pentru întregirea distribuției, mai amintim pe tenorul Mircea Nedelescu, corect și el în rol, și pe Veronica Anghel-Stoica, pe care partitura Dorabellei o depășește ca posibilități vocale — mai ales susținere, suflu, frumusețe timbrală, profunzime — fapt pentru care, în afara ariilor, prezența sa în cadrul ansamblurilor este, practic, nulă, fie că este vorba de duet sau sextet.

Orchestra studenților anului II, condusă de dirijorul Aurel Niculescu, a păcătuit prin lipsă de personalitate. Or, rolul său nu se reduce, în partiturile lui Mozart, doar la acompaniament discret ! Pe suflători nu-i mai comentăm de astă dată. La reușita spectacolului — căci, în ciuda observațiilor ce nu se vor decît un ajutor pe drumul spre „mai bine", spectacolul, în întregul său, a fost o reușită „de școală" — și-au mai dat concursul Silviu Ioniță — decor, Tamara Scarlatos — asistent de regie, Marieta Leonte — pregătirea muzicală și Mihai Marta — machiaj.

Cristina SÂRBU

SEMNIFICAȚIILE UNEI MANIFESTĂRI MUZICALE DEOSEBITE

Rod al preocupărilor unor inimoși dascăli ai Liceului de artă „George Enescu" și de la cele 5 școli generale de muzică din capitală, inițiativă care a găsit în sălile Muzeului memorial „C.I. și C.C. Nottara" locul cel mai adecvat, studioul de muzică al tineretului este o realitate plină de semnificație.

Cea mai recentă manifestare de acest gen avea să încheie seria unei originale stagiuni vocal-instrumentale, care s-a desfășurat cu participarea a peste 250 elevi-interpreți pregătită în 50 clase de specialitate.

Ineditul acestor recitaluri constă în aceea că diferența da vîrstă a interpreților nu impietează cu nimic asupra calității și a înțelegerii sensurilor pieselor redate, un colectiv de muzicieni-profesori

selectînd cu competență cele mai talentate elemente din rîndul elevilor.

Paralel cu recitalurile susținute la diverse instrumente, au avut loc și manifestări pe specialități : canto, conduse de profesoarele Maria Serafimovici și Maria Romașcanu, violoncel-profesor Mirel Bălă, pian, cu elevi aparținînd profesorilor Ludmila Popișteanu, Lucica Teodorescu, Corina Bălă și vioară, îndrumate de profesorii Marius Lăcraru și Ecaterina Gerson, ambii de la Școala generală nr. 5.

Consecvența cu care au fost organizate aceste manifestări poartă și amprenta unui mănunchi de coordonatori în persoanele muzeografelor Dorina Olaru, Viorica Graur și a profesoarei de pian Corina Bălă.

Revenind la manifestarea care ne-a inspirat aceste consemnări, se cuvine a remarca ambianța intimă creată printr-o comunicare sinceră, muzică-ascultător, realizată de elevii-interpreți sub privirile încurajatoare ale profesorilor și în aplauzele entuziaste ale auditoriului.

Am apreciat căldura timbrului cu care eleva Căhănescu Diana — clasa prof. Dan Totan — a redat partea I din *Concertul pentru violoncel* de Lalo, tehnica, deopotrivă nuanțările imprimate la xilofon de elevul Miron Negulescu Badian — clasa profesor Viorica Ciurilă — în transcripția ariei lui Figaro din *Nunta lui Figaro* de Mozart și a prelucrării populare *Brîul muntenesc*, apoi elevul Marin Victor care a prezentat o parte din *Concertul în la minor pentru vioară* de Bach.

A urmat partea I din *Simfonia spaniolă* de Lalo, interpretată cu forță emoțională, temperament și precizie de elevul Ailincăi Liviu — clasa profesor Mihaela Tomescu, apoi părțile I și a II-a din *Sonata op. 22* pentru pian de Beethoven în redarea elevei Pocinoc Tatiana — clasa profesor Doina Miron — recitalul încheindu-se cu *Sonata* de Marcello și *Concetino* de Romberg pentru violoncel, prezentate de elevul Dumitrache Alexandru — clasa profesor Mirel Bălă —, într-o interpretare plină de personalitate și rafinament artistic.

Convingătoare și edificatoare ni s-au părut preocupările manifestate de profesorii prezenți privind utilitatea confruntărilor viitorilor interpreți cu auditoriul, invitații la aceste dialoguri fiind adresate și criticilor muzicali și redacțiilor de specialitate ale Radioteleviziunii.

Comentariul atît de convingător la adresa manifestării muzicale n-ar fi fost posibil fără o colaborare și cu conducerea Muzeului, al cărui mic colectiv a fost într-o totală consonanță cu inițiatorii.

Ștefan CĂRĂPĂNCEANU

ELEVI ȘI PROFESORI ÎN RECITALURI

Există fapte pe nedrept amenințate să rămînă în umbră. În complexul vieții muzicale bucureștene, printre afișele ce anunță evoluții consacrate de foruri internaționale, în fața carierelor strălucite aflate pe culmi de glorie, se uită momentul de început, punctul de pornire al acestor drumuri. Și astfel, modestele anunțuri ce programează evoluțiile elevilor din școlile generale cu profil artistic și ale profesorilor lor trec neobservate, sălile rămînînd părinților, bunicilor sau prietenilor apropiați. Despre acești elevi am vrea să vorbim, despre profesorii lor, pentru că aceștia, împreună, au susținut într-o singură săptămînă pe scena Studioului Ateneului Român, nu mai puțin de trei recitaluri instrumentale — concluzii artistice în urma muncii desfășurate pe parcursul unui an întreg — ce au înmănunchiat reușite promițătoare. S-au infirmat încă o dată atitudinile reținute față de acești elevi care, pe lîngă cursurile unor școli generale, își dedică mare parte a timpului lor liber muzicii, învățării unui instrument.

În Școala generală de muzică și arte plastice nr. 5 din București, astăzi incorporată Școlii generale nr. 79 — cu clase de muzică și arte plastice — activitatea artistică, desfășurată în clădirea de pe strada Lucaci nr. 16 sector III, a continuat în limitele posibile, profesorii încercînd să mascheze decepția unei practice desființări. Elanul lor, susținut de interesul sutelor de elevi ce frecventează aceste cursuri, a contribuit substanțial la păstrarea nivelului ridicat al rezultatelor școlii. A intrat în tradiție recitalul trimestrial susținut de cei mai buni elevi pe scena Studioului Ateneului Român, participarea lor la diferitele concursuri naționale (Suceava, Cîntarea României) ca și recitalul anual al cadrelor didactice pe scena aceluiași Studio. Un amănunt semnificativ este și masiva prezență a cadrelor didactice tinere în seria manifestărilor Treptele afirmării artistice — profesorii Marina Dragomirescu, Anca Popa, Marinescu Marin, Lăcraru Marius.

Marți 9 iunie a avut loc deci „audiția muzicală" finală a elevilor acestei școli, o masivă desfășurare de forțe artistice de un nivel aparte. Cei 28 de elevi din clasele II—VIII și-au încîntat auditoriul — din păcate redus, cum am mai spus-o, la părinți și colegi — cei mici prin savoarea primilor pași, uneori neașteptat de siguri și promițători, cei mari prin virtuozitatea interpretării ce le dă dreptul a aspira la un loc în cadrul Liceului de muzică George Enescu. Am fi îndreptățiți să vorbim despre fiecare elev în parte — selecția accesului la podium făcîndu-se cu atenție și sever discernămînt de către direcțiunea școlii — dar limitîndu-ne din considerente obiective, ne vom concentra în a enumera doar doi dintre micii artiști, aceștia depășind prin rezultatele lor, media. Este vorba de Apostol Lucian, cl. VII-a xilofon (prof. Smaranda Mariana) cîștigător al premiului I la faza republicană a Concursului național Cîntarea României ed. III-a și selecționat pentru a concura în cadrul concursului național Lira de aur ce va avea loc în acest an tot la Suceava, și de violoncelistul Popovici Valeriu, cls. VII-a (prof. Anca Popa) selecționat și el pentru a lua parte la bătălia finală pentru trofeul Lira de aur. Felicitîndu-i pentru evoluțiile spectaculoase le urăm succes și deplină reușită în competițiile viitoare.

În mare parte răspunzători pentru eşecurile şi reuşitele elevilor lor, profesorii nu s-au lăsat mai prejos în a-şi demonstra calităţile. La interval de o singură zi — joi 11 iunie — ei au înfruntat ochii atenţi şi urechile avizate ale elevilor lor, urcîndu-se de astă dată, ei pe aceeaşi scenă. O întrecere de forţe ? Nu. O demonstraţie şi un exemplu demn de urmat. Căci s-a dovedit că profesorii realizaţi artistic, buni, au, implicit, şi la clasă rezultatele cele mai bune. Astfel, trebuie vorbit în primul rînd de prof. Smaranda Mariana — percuţie, care într-un entuziasm general a fost nevoită să biseze lucrarea prezentată. Dintre formaţiile care au evoluat, trei au meritul de a fi fost selecţionate pentru faza republicană a Concursului naţional Cîntarea României. Este vorba de Trio-ul alcătuit din profesorii Marinescu Miralena — pian, Rebenciuc Mihai şi Antonescu Nicolae-vioară, de Duo-ul compus din Marius Lăcraru — vioară şi Marina Dragomirescu — pian, şi de ORCHESTRA de coarde a cadrelor didactice conduse de prof. Cristian Dumitrescu. Iar pentru a întregi lista profesorilor ce au evoluat în acest recital trebuie să-i amintim şi pe Diana Dobrescu — pian şi Marin Marinescu — oboi. Sensibilitate artistică, seriozitate în pregătire, o bună condiţie tehnică sînt parte din observaţiile măgulitoare ce pot fi aduse artiştilor — pedagogi pe care i-am ascultat.

Am realizat doar o incizie superficială în suprafaţa activităţilor artistice desfăşurate de către elevii şi profesorii acestei şcoli. Am mai putea adăuga recitaluri în diferite oraşe ale ţării (Ploieşti, Braşov, Craiova) imprimări la Radio şi Televiziune ca şi prezenţele deja amintite în cadrul ciclului Treptele afirmării artistice. Ultimele recitaluri din acest ciclu au fost susţinute de Marius Lăcraru şi Marina Dragomirescu (sîmbătă 13 iunie — deci în aceeaşi săptămînă, pe aceeaşi scenă !) cu un program alcătuit din lucrări de Brahms, Debussy, Skriabin, Toduţă şi Olah, urmînd ca Marin Marinescu — oboi, acompaniat de aceeaşi neobosită Marina Dragomirescu să-şi susţină recitalul într-un viitor apropiat. Sînt fapte edificatoare, fapte de viaţă, de muncă, de artă, ce se desfăşoară încă în umbră, căci orice drum începe în tăcere şi nesiguranţă dar fără acest început şi fără cei ce aşează prima oară degetele pe coardă sau pe clape nu se poate ajunge la strălucirea orbitoare a marilor reuşite ale muzicii româneşti.

Cristina SÂRBU

TINERE TALENTE ALE ŞCOLII DE COREGRAFIE

În cadrul Festivalului naţional „Cîntarea României" a avut loc spectacolul prezentat pe scena Teatrului de Operetă de promoţia 1981 a Liceului de artă „George Enescu", secţia coregrafie.

Fiecare evoluţie din spectacol a fost pe măsura capacităţii şi pregătirii profesionale a tînărului absolvent, dar în primul rînd raportată la dimensiunile talentului, ale aptitudinilor fiecărui interpret, balerini despre care sîntem siguri, vom auzi, nu peste multă vreme.

Astfel, în *Adagio* pe muzică de Bach sau în fragmentul din baletul *Carmen* de Bizet-Scedrin, Cătălina Dumitru a fost o apariţie scenică plină de personalitate, care a impresionat prin muzicalitate, prin profunzimea înţelegerii personajelor interpretate.

De asemenea, în „Pas de deux" din baletul *Don Quichotte* de Minkus, eleva Doina Maxim a demonstrat apreciabile calităţi de clasiciană, iar cuplul Josefina Ion-Dorin Burlacu, într-un moment din baletul *Coppellia* de Delibes, s-au dovedit plini de sensibilitate, de eleganţă.

Dar trebuie să-i notăm, de fapt, pe toţi cei care au evoluat în spectacol : Irina Roşca, Violeta Fugaru, Lavinia Dionisie, Mihaela Badea, Daniela Deaş, Lena Dimisov, Mariana Buga, Carmen Dincă, Mihaela Stoicescu, Liliana Berindaru, Angelica Zaharia, Andreea Păcuraru, George Gache, Paul Dumitrescu, Tiberiu Almoamino şi, în nici un caz, să nu uităm că cizelarea şi perfecţionarea acestor tinere talente au fost făcute, pe parcursul anilor de artişti cunoscuţi ai scenelor de balet : Alexa Mezincescu, Ion Tugearu, Marialis Karda, Aglaia Gheorghe.

Ştefan CĂRĂPĂNCEANU

Colocviul de muzicologie de la Florența

La Villa Medicea din Foggio a Caiano, o suburbie a încîntătoarei Florențe, a avut loc, la început de iunie, un nou colocviu dedicat valorilor vechii muzici italiene.

Centrul de studii pentru Renașterea Muzicală de la Prato, aflat sub conducerea unor muzicieni plini de inițiativă (Annibale Gianuario și Nella Anfuso), organizează an de an, cu talent și o vădită dorință de a crea curentul de opinii necesar impunerii unor valori artistice, colocvii de rezonanță internațională, capabile să lumineze o strălucită epocă din evoluția artei muzicale din Peninsulă.

Invitînd anul acesta cîteva personalități ale muzicologiei internaționale (printre alții, Nino Pirrota — Italia, Franciszek Wesolewski, Janusz Ekiert — Polonia, Dieter Gutknecht — R. F. Germania, Eugene Casjen Crammer — Canada, Jeffrey Kurtzman — S.U.A., Georgie Durosoir, Jacques Merlet, Jeanne Gachet — Franța, Carlo Florindo Semini — Elveția) organizatorii au pus în discuție autenticitatea operei monteverdiene *Încoronarea Poppeii*.

Bazați pe lipsa unui manuscris monteverdian și pe faptul că liniile de evoluție ale stilului monteverdian sînt în parte anulate în această ultimă operă a marelui compozitor, cîțiva cercetători au lansat semne de întrebare în legătură cu autenticitatea unei partituri de larg ecou în conștiința veacurilor.

S-au găsit bineînțeles tineri (plini de vervă au fost din acest punct de vedere cîțiva participanți cu o formație lingvistică— Pierre Caye și Frederic de la Grandville — Franța, Alessandro Maggini — Italia), care au îmbrățișat ideea și, fără a avea, la ora actuală, argumentele arhivistice necesare, bazați doar pe cîteva idei cu sorginte într-o metodă structuralistă de analiză filologică, au încercat să dea curs unui punct de vedere greu de admis după care „*Încoronarea Poppeii*" nu ar fi opera lui Claudio Monteverdi. Dar la simpla întrebare „cine ar putea fi geniul capabil să scrie pagini de o asemenea forță artistică", nimeni nu a dat un răspuns calificat.

Dincolo de dezbaterile în legătură cu autenticitatea operei *Încoronarea Poppeii*, remarcabile s-au dovedit în cele 5 zile de colocvii, suita de referate (mă gîndesc în primul rînd la studiul lui Jeffrey Kurtzman intitulat „Considerații la o nouă ediție critică a *Vespre*-lor monteverdiene", notațiile lui Eugene Casjen Crammer, „Cîteva elemente baroce în muzica lui Vittoria", referatul lui Franciszek Wesolewski „Confruntări stilistice între opera și reprezentările *Încoronării Poppeii* și comunicarea lui Dieter Gutknecht „Cîntece germane în epoca Renașterii"), care au izbutit să evidențieze forța unei epoci girate de geniul muzical al Italiei.

Pe această linie trebuie să situăm și cele două referate prezentate în cadrul colocviului de dr. Vasile Tomescu și subsemnatul.

Subliniind faptul că prezența creației lui Monteverdi în viața artistică românească se înscrie în istoria relațiilor muzicale româno-italiene și reprezintă unul din aspectele elocvente ale atitudinii creatoare față de tradiție, Vasile Tomescu a evocat suma de date capabile să explice afinitățile susținute și permanente ale vieții muzicale românești față de valorile artei italiene, o lungă analiză istorică încheindu-se cu sublinierile menite să evidențieze largul ecou al operei monteverdiene în viața artistică a României de la mențiunile lui Nicolae Filimon și T. Burada la prezentarea *Orfeului* în 1941 sau masiva prezență a creației monteverdiene în repertoriul de concert, în programele de Radio-Televiziune ale României în ultimele decenii și în special în 1967, cu prilejul aniversării a 400 de ani de la nașterea marelui muzician italian.

Continuîndu-și expunerea, Vasile Tomescu mi-a propus (folosind o serie de exemplificări audio și video) să mă opresc printr-o analiză de detalii la orchestrațiile semnate de Doru Popovici (opera *Orfeu*) și Ludovic Baci (opera *Încoronarea Poppeii*) remarcînd trăsăturile lor distinctive în peisajul veacului, încercarea de a aduce un cuvînt substanțial și nou în valorificarea operei lui Monteverdi.

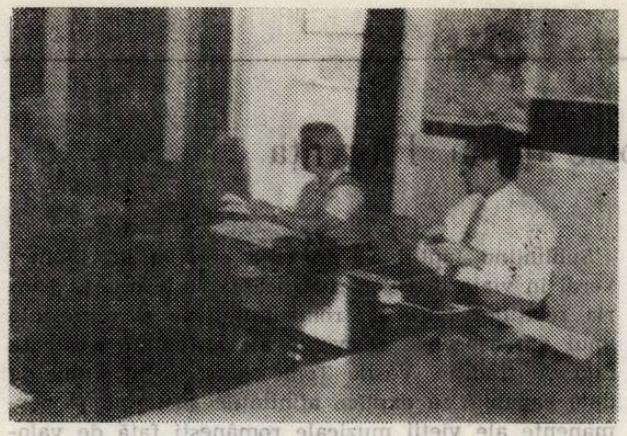
Paralel cu aceste dezbateri (și spre mîndria noastră au existat cuvinte de laudă ale unor muzicologi de prestigiu pentru valoarea contribuțiilor românești în impunerea artei lui Monteverdi), colocviul florentin a mai prilejuit audierea unor concerte de muzică veche de maxim interes istoric și muzicologic.

Recitaluri ale clavecinistei Laurence Boulay, de la Conservatorul din Paris, luth-istului Wolf Land (Docent la Hochschule din Köln) sau seara de muzică spaniolă și franceză, oferită de Cvartetul renascentist al Universității din Santiago — Chile (ansamblu înzestrat cu o serie de instrumente de epocă de mare valoare documentară și interpretativă) au scos în lumină interesul, aplicația, puterea cu care muzicieni de mare linie din întreaga lume cultivă în prezent vechile comori ale artei europene.

Iosif SAVA

Cursuri de etnomuzicologie în Anglia

În luna mai 1980, am avut onoarea de a fi invitată în Anglia pentru a ține cîteva lecții de etnomuzicologie la The Queen's University of Belfast, Departamentul de Antropologie Socială, aflat sub conducerea renumitului etnomuzicolog Prof. Dr. John Blacking,



asistat de lector Dr. John Baily. Rolul important pe care etnomuzicologia îl deține în cadrul acestui departament, datorită obiectului ei de studiu, — ce reprezintă complexul funcțional al vieții tradiționale a popoarelor, cu implicațiile manifestărilor ei muzicale —, cît și directivarea teoretică și metodologică dată de Prof. Dr. John Blacking, începînd din anul 1970, ne indică o excelentă școală de antropologie muzicală. Aci se îmbină într-un nou context, rezultatele cercetărilor etnomuzicologice ale școlii americane predominată de antropologia socială a muzicii populare, cu cele ale școlii etnomuzicologice europene devenită clasică și în cadrul căreia cercetarea fenomenului folcloric muzical este predominată de aflarea particularităților morfologice muzicale,muzical-poetice sau muzical-poetice-coregrafice, ca reprezentînd nu doar funcționalitatea manifestării respective, ci totodată și posibilitatea de stadializare a acestora pe diferite nivele — de la cel privind încercarea de a se caracteriza etapele de evoluție referitoare la o singură piesă sau categorie folclorică și pînă la conturarea folclorului muzical al unui popor cuprinzînd întreaga diversitate a manifestărilor sale funcționale.

Pe această cale, prin relativ noua școală engleză de etnomuzicologie preconizată de Prof. Dr. John Blacking, asistăm la o încercare de conciliere între cele două școli etnomuzicologice menționate mai înainte, ce începuseră — mai ales în ultimii ani — prin scrieri și congrese diferite, să se combată pînă la negarea reciprocă.

Pentru Prof. Dr. John Blacking „o abordare etnomuzicologică este necesară înțelegerii oricărei muzici și nu numai cele „exotice" (prin care se înțelegea în trecut muzica folclorică din fondul străvechi, n.a.s.) și non-Western (prin care se înțelege muzica tradițiilor populare din Europa și celelalte continente), astfel că în seminarul de etnomuzicologie se vor include și cazuri de muzică Western (de proveniență urbană sau semi-urbană, n.ns.). Seminarul va fi preocupat de interacțiunea între activitățile „muzicale" și „ne-muzicale" și în special se va ocupa de normele și de stimulenții pe care diferitele muzici le plasează în compartimentul situației execuției (prilejul respectiv, n.ns.), precum și de normele și stimulenții pe care diferitele situații sociale le plasează în însăși execuția muzicală, (privind tehnica și mediul de învățare, n.ns.). Seminarul va mai avea în vedere legăturile (înrudirile) de factură socială și morfologică ce există între execuția muzicii și natura acelei muzici, precum și urmărirea mijloacelor directe și indirecte prin care preocupările umane sînt traduse în forme de experiență muzicală aflate într-un permanent proces de „interinfluențare". (Extras din prospectul privind *„Programul seminarului de Etnomuzicologie"*.

La cursurile acestui Departament participă anual aproximativ 40 de studenți, se formează specialiști în etnomuzicologie, mai puțini în etnocoreologie unde doctorandul respectiv trebuie să aibă și cunoștințe muzicale, atît englezi și irlandezi, cît și străini din diferite continente și țări, prin acordarea titlului de doctor în Antropologie Socială, cu specificarea uneia dintre cele două ramuri menționate.

Această arie largă de participanți veniți din aproape toate colțurile lumii și formați la școala etnomuzicologică a lui Queen's University, i-a acordat Departamentului de Antropologie Socială, de-a lungul celor zece ani, calitatea de a fi considerat ca un centru de prestigiu în orientarea etnomuzicologiei. Printre cursurile principale ale acestui departament, găsim : 1) *Teorie și metodă în antropologia muzicii*, cuprinzînd bazele teoretice și diferitele aspecte generale ale obiectului acestei discipline cu accent pe funcționalitate și transformările de ordin social petrecute în timpul nostru ; 2) *Teorie și metodă în etnomuzicologie*, predate în cadrul unui seminar special cu accent pe cunoașterea scopului și istoriei etnomuzicologiei, ca și analizarea structurilor social-funcționale și morfologice ale existenței fenomenelor folclorice ; 3) *Antropologia muzicii* (și a dansului), curs privind aspectele speciale oferite de cercetarea unor anume probleme ridicate de cunoașterea vieții folclorice a unei colectivități sau a unor practici instrumentale, vocale, etc.

Față de aceste trăsături ce caracterizează noua școală de etnomuzicologie preconizată de Prof. Dr. John Blacking la The Queen's University of Belfast, în cadrul Departamentului de Antropologie Socială, se poate înțelege mai bine rostul prezenței noastre, ca și criteriul avut în vedere la selecționarea problematicii lecțiilor ținute. Am fost solicitată din interesul de a se prezenta doctoranzilor, pe de o parte o directivare către aspecte noi sau mai puțin cunoscute în etnomuzicologie, privind atît implicațiile interdisciplinare și în primul rînd cu psihologia, cît și metodologia abordată, iar pe de altă parte cunoașterea folclorului și etnomuzicologiei românești. Astfel am pregătit următoarele teme : 1) *Etnomuzicologia în R. S. România*, cuprinzînd un scurt istoric cu accent pe fazele de dezvoltare și în special în stadiul contemporan și ideile novatoare ; 2) *Folclorul muzical românesc contemporan*, prin care au fost prezentate toate categoriile folclorice muzicale după caz, în formele lor străvechi și mai noi, cu principalele lor procese de existență aflate în interrelație socială și morfologică și evidențiind o linie unitară, specifică și de continuitate permanentă pentru folclorul românesc ; 3) *Valoarea de atestare documentară, pentru perioadele mai vechi ale folclorului muzical românesc ;* 4) *Despre cercetările inter- și intradisciplinare*

în etnomuzicologie, în care pentru prima dată se relevă posibilitățile de adîncire și rezolvare a unor probleme etnomuzicologice, prin contribuția unor alte științe, ce la rîndul lor își capătă pe această cale o seamă de noi date ; 5) *O problemă de cercetare interdisciplinară privind muzicologia, psihologia și etnomuzicologia : formarea limbajului muzical. Preliminarii, elementul sonor în procesul de conștientizare muzicală* a avut scopul de a prezenta mai pe larg aplicarea teoretică expusă în lecția precedentă. 6) *Metoda experimentală în etnomuzicologie*, cu aplicare în problematica atestării existenței unui sistem de proză melopeică ; 7) *Structura metodică a fișei personale cu caracter autobiografic și valoarea ei în studierea folclorului românesc contemporan ;* 8) *Strigătele de comandă la munca forestieră și valoarea lor etnomuzicologică, lucrare* de asemenea inedită în literatura de specialitate, prezentînd pentru prima dată nu numai transcrierea muzicală a acestei categorii folclorice, dar totodată și evidențierea unor elemente morfologice premuzicale și muzicale primare importante pentru legătura cu limbajul verbal ; 9) *Poemul popular românesc „Cînd și-a pierdut ciobanul oile"*, lecție cuprinzînd alături de unele date principale privind existența acestui veritabil poem programatic, precum și a tipurilor înrudite aflate în folclorul muzical românesc, și unele observații ținînd de estetica și psihologia artei.

Toate aceste lecții — ce au ținut între $2^1/_2$—3 ore fiecare, — au fost însoțite de exemplificări muzicale, iar după caz, s-a realizat și referirea zonală pe harta țării. În timpul desfășurării lecțiilor au intervenit — după sistemul prof. Dr. Blacking — întrebări interesante, fie din partea profesorului sau a lectorului Dr. John Baily, fie din partea asistenței formate din profesori și doctoranzi ai acestui departament. Acestea au avut darul metodologic de a contribui la lărgirea explicațiilor către o discuție liberă ce se încadra totuși perfect în continuitatea lecției.

După terminarea ciclului de lecții, au fost apreciate în mod deosebit și de către Dl. Prof. Dr. P. Russell--Gebbet, decanul Departamentului de Antropologie, multitudinea preocupărilor, ca și stadiul avansat al etnomuzicologiei românești. Se poate afirma însă că și școala etnomuzicologică de la Queen's University ne-a trezit admirația nu doar pentru nivelul ei ridicat și calitatea de a reprezenta calea de îmbinare la modul optim între antropologia muzicii și etnomuzicologia clasică, ci ca însăși metodologie a realizării programei analitice. Astfel, alături de expunerea liberă însoțită de discuții a lecțiilor, mai întîlnim și realizarea tezelor de doctorat pe teme extrase din practica de teren urmărită îndeaproape de Prof. Dr. John Blacking și Dr. John Baily. Alături de acestea, se situează sistemul preconizat din ce în ce mai multe țări, de a fi invitați în timpul anului universitar anumiți specialiști din străinătate, pentru a-și prezenta *lecțiile lor inedite*. De asemenea, sînt invitați în același cadru și unii dintre excelenții artiști populari din diferite părți ale Angliei, sau soliști, sau mici ansambluri instrumentale, aparținînd unor popoare cu un folclor muzical interesant și mai puțin cunoscut. Astfel, am avut prilejul de a asculta un excelent cîntăreț vocal și instrumental în persoana lui Amadu Bansang Iobarteh din Gambia, care a dat un veritabil concert cu explicații interesante date de dl. Dr. John Baily, privind tehnica de asociere vocală cu instrumentul *Kora* (Kora-harp-lute, instrument cu coarde mînuite prin ciupire cu degetele ambelor mîini și format dintr-o cutie rotundă de rezonanță, cu diametrul de aproximativ 70 cm., căreia îi este atașat un gît lung de circa 1 metru), ca și despre rolul social și personalitatea artistică a cîntărețului.

Procesul de învățămînt etnomuzicologic este completat sub îndrumarea lectorului Dr. John Baily, de prezența unei Arhive de Folclor, ca și a unui mic muzeu de instrumente muzicale. La acestea se poate adăuga, valoroasa bibliotecă muzicală a lui Queen's University.

Alături de acestea se poate situa și Arhiva de Folclor Muzical de la Ulster Folk and Transport Museum din Holywood, mică localitate atașată orașului Belfast. Astfel, printre cei 30 de cercetători aparținînd diferitelor discipline, de ex. : etnografie, istorie, sociologie, etnomuzicologie, antropologie, interesate în realizarea acestui mare și important muzeu (Director Dr. George B. Thompson și șef al interesantului muzeu de case dl. Dr. Alan Gailey), și în fața cărora am ținut o prelegere liberă privind principalele trăsături ale activității etnomuzicologice și etnografice din Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice din București, se află și trei cercetători etnomuzicologi formați la școala Prof. Dr. John Blacking de la Queen's University. Aceștia au sarcina de a culege — prin înregistrări pe magnetofon —, arhiva și de a transcrie materialul folcloric muzical irlandez reprezentativ pentru zonele cuprinse în muzeu.

Ulterior, am avut prilejul ca la Londra să pot cunoaște printre principalele muzee și pe cele preocupate în special de instrumentele muzicale populare. Dintre acestea se relevă Horniman Museum and Library, cu una dintre cele mai bogate colecții cuprinzînd în special popoarele din Asia, Africa, Australia și America. De asemenea, timp de mai multe zile am avut ocazia să vizitez colecția particulară însumînd peste 1 000 instrumente muzicale populare, aparținînd D-lui Prof. Jeremy Montagu, muzicolog și autorul unor valoroase lucrări despre instrumentele muzicale dintre care citățm două volume importante, recent apărute și în excelente condiții grafice, asupra instrumentelor muzicale. Primul volum : Instrumentele muzicale din Evul Mediu și Renaștere (The world of Medieval and Renaissance Musical Instruments) și al doilea din Baroc și Clasicism (The World of Baroque and Classical Musical Instruments). Prof. Jeremy Montagu se numără și printre cei mai buni restauratori de instrumente muzicale, cu o activitate specială în domeniul instrumentelor muzicale vechi din Anglia, Scoția și Irlanda. Totodată d-sa este conferențiar și organizator al mai multor expoziții cu instrumentele sale muzicale.

La Londra am mai avut prilejul de a asista și la un concert al renumitei Filarmonici din Londra, ce a avut loc la Royal Naval College-Chappel Greenwich, la 14 mai 1980. Concertul, condus de englezul Mark Elder, a cuprins într-o execuție excelentă :

Uvertura și baletul din opera Idomeneo de Mozart, Concertul pentru pian în La major de Mozart, solist Sir Clifford Curzon și Simfonia în Do major de Beethoven.

Din discuțiile avute cu muzicologi, compozitori și etnomuzicologi, atît la Belfast, cît și la Londra, s-a putut observa interesul deosebit pentru cunoașterea întregii vieți muzicale a poporului român, cuprinzînd toate domeniile de manifestare. Totodată aceștia și-au exprimat satisfacția de a ști prețuită la noi în țară, cultura muzicală componistică și populară a Angliei. În ceea ce privește interesul stîrnit de tematica lecțiilor prezentate la Queen's University, un punct important l-a constituit și sugestia venită din partea noastră privind posibilitatea unor studii etnomuzicologice comparative româno-celte asupra etapelor străvechi ale folclorului muzical. O seamă de materiale folclorice și etnografice aflate la irlandezi și scoțieni, ca de pildă : prezența cvartei mărite de natură lidică ; a pentatonicului ; a unor cîntece rituale funebre și a obiceiului de priveghi în special ; sau a unor însemne pe diferite obiecte pastorale, sau a modelului specific pietrelor de mormînt de factură mai veche, ne atestă un fir de legătură cu poporul român, pornit din perioada de protoformare a celor trei popoare. Această idee a atras atenția în vederea unei viitoare colaborări atît cu Prof. Dr. John Blacking, cît și cu Prof. Dr. Peter Cooke, conducătorul Departamentului de Etnomuzicologie al Universității din Edinburg, Școala de studii scoțiene, căruia i-a fost comunicată. Pornită ca un rezultat al cîmpului larg de cercetare a școlii etnomuzicologice românești, aceasta apare ca un proiect luminos de colaborare pe care munca de cunoaștere și prietenie a științei muzicii populare o va putea realiza.

Dr. Ghizela SULIȚEANU

Festivalul Internațional „Orfeul de aur" la a XVII-a ediție

Promotor consecvent — aflîndu-se în acest an la cea de-a XVII-a ediție — al muzicii pop, festivalul internațional „Orfeul de aur" de la Slancev Briag din R. P. Bulgaria a avut de astă dată un aspect deosebit. Anume, sărbătorirea împlinirii a treisprezece secole de la înființarea statului bulgar. A fost oferită compozitorilor, poeților, cîntăreților și artiștilor instrumentiști bulgari oportunitatea de a-și prezenta publicului internațional, întrunit în număr mare în fermecătoarea stațiune balneară de pe litoralul Mării Negre, înzestrările, experiența, dragostea de cîntec.

Spre deosebire de edițiile anterioare, între 4—7 iunie 1981, concursului național de creație i s-a substituit o excelentă panoramă a muzicii pop bulgare din ultimii ani. Au fost cîntate treizeci și opt de piese ale compozitorilor naționali, fără ca această retrospectivă să aibă un caracter competitiv, ci îmbrăcînd unul festiv, dedicat jubileului poporului vecin și prieten. Pe scena festivalului de pe litoralul bulgăresc au fost reluate cele mai izbutite creații originale, care au figurat în palmaresul edițiilor anterioare.

Cei treizeci și șase de compozitori pop, de la Alexander Brasitsov, Atanas Bojadjiev și Bisser Kirov, pînă la Peter Cernev, Svetozar Roussinov și Ianko Miladinov — mulți dintre ei cantautori — sînt dificil de enumerat. Mai puțin dificilă ni se pare stabilirea unor trăsături comune între ei, și anume cultivarea stăruitoare a melodiei cantabile, de cele mai adeseori cu sugestii de cîntec și dans popular, preferința pentru textul cu substanță patriotică, mesaj social și tensiune poetică, instrumentația aservită inteligibilității cuvîntului îmbinat firesc cu muzica.

Din acest motiv, panorama propusă de organizatorii festivalului a fost în acest an pe cît de delectabilă, pe atît de convingătoare. Fie că am audiat *Cîntec despre femeia bulgară* de Yordan Kolev, pe versuri de Pavel Slavjanski, *Zbor argintiu de păsări* de Svetozar Rassinov, versuri de M. Spassov, *Casa cea mare* de Bisser Kirov, versuri de Vladimir Kolev, *Secolul XX* de Kiril Maritskov, versuri de Mayden Valcev, toate prezentate în prima seară, fie că am aplaudat pe cele din ultima seară, între care *Un trandafir bulgar* de Dimiter Valcev, versuri de Nayden Valcev, *Orice cîntec e iubire* de Georgi Kordov, versuri de Bogomil Gudev sau *Patria mea* de Emil Dimitrov, versuri de Vassil Andreev, melodiile au iscat în ascultători impresia unei mari varietăți de stiluri, a unei deosebite generozități în expresie, a unor orchestrații întotdeauna adecvate.

La delectarea menționată au contribuit, bineînțeles, interpretările unor artiști lirici și grupuri vocal-instrumentale, în frunte cu Mimi Ivanova, artistă a poporului.

Ceea ce caracterizează îndeosebi pe cîntăreții de muzică pop bulgari este temeinica lor cultură vocală, o interpretare cît mai cantabilă a melodiilor din repertoriu. O interpretare cantabilă al cărei efect este augmentat de căutarea expresiei impuse de însuși profilul melodiei, de conținutul textului, de vibrația emotivă a cîntecului, încît diferența între melodia urzită pe ritmuri dansante și cea lirică, invitînd la meditație, sau cea avînd mesaj patriotic este desăvîrșit sesizată de interpreți. Ei — unii cu renumele demult trecut de granițele naționale, ca Bisser Kirov, Bogdana Karadoceva, Emil Dimitrov, Iordanka Hristova, Margarita Hranova, sau grupu-

rile „Diana Expres", „Signal" și „Shtourtsite" — au conferit un deosebit prestigiu artistic manifestării. Calitatea tălmăcirii lor a presupus o pregătire în amănunt de durată, ale cărei rezultate au satisfăcut în cel mai înalt grad exigențele, încît la cea de a XVII-a ediție, festivalul internațional „Orfeul de aur" își confirmă definitiv nivelul artistic și renumele de care se bucură în muzica pop contemporană.

În cadrul concursului internațional de interpreți, la care au luat parte douăzeci și șase de candidați din douăzeci și cinci de țări — țara noastră fiind reprezentată de Păunița Ionescu, care a dovedit o frumoasă ținută și o foarte bună pregătire —, comitetul de organizare și juriul internațional, din care am făcut parte și în acest an, a oferit premiile următoare :

Marele Trofeu al competiției interpreților — Dagmar Frederik (R. D. Germană) ; — Premiul I — Medalia de aur — Vassil Naydenov (Bulgaria) și Debbie (Olanda) ; Premiul II, medalie de argint — Tatiana Kochergina (U.R.S.S.) și Debbie Cameron (Danemarca) ; Premiul III, medalie de bronz — Giorgas Gerolymatos (Grecia) și Todor Pamukov (Bulgaria). Pentru cele mai bune interpretări de cîntece bulgărești, juriul a acordat Premiul I Arheliei Fragoso (Cuba) și lui Jimmi Lawton (S.U.A.) ; Premiul II — Tapani Kansa (Finlanda) și Sammy Clark (Liban) ; Premiul III — Philippe Lacoste (Franța) și Shona Laing (Marea Britanie).

Au mai fost acordate premii speciale următorilor : Sammy Clark (Liban) pentru cea mai bună interpretare a unui cîntec politic ; Premiul Sfatului popular de district, pentru Suna Yildizoglu (Turcia) ; Premiul Televiziunii Bulgare pentru Harumi Nakajima (Japonia) ; Premiul ziariștilor bulgari și străini acreditați, celui mai bun interpret — Vassil Naydenov (Bulgaria).

Am remarcat dintre contribuțiile de cea mai aleasă valoare artistică pe cea a grupului vocal Ernest Barnetz din R.D.G., care a susținut toate acompaniamentele de grup vocal. O formație omogenă, de rară muzicalitate, conformîndu-se sensibil la vocea, stilul, temperatura afectivă a interpreților vocali.

Recitalurile artiștilor bulgari și ale oaspeților de peste hotare au fost susținute de Lili Ivanova (Bulgaria), Ben Cramer (Olanda), Farah Maria (Cuba) și Lena Eriksson (Suedia), cu acompaniamentul Orchestrei Radioteleviziunii Bulgare, dirijată cu antren și cu subtilități de muzician experimentat de către Villy Kassian. În a doua seară de festival, Agenția internațională de concerte INTERKONCERT din R. P. Ungară a prezentat publicului grupurile *Bojtorjàn*, *Express* și *Hacki Tamas*, variate ca stil, dar înscriindu-se firesc în sfera muzicii pop. A treia seară am audiat un bun grup vocal din Marea Britanie, *Poacher Group*, formație îmbinînd armonios antrenul ritmic cu cantabilitatea vocală. În sfîrșit, ultima seară a oferit publicului un grup vocal englez și altul jamaican, ca și concerul de autor al lui Toncio Russev, artist emerit, sărbătorit cu ocazia împlinirii vîrstei de cincizeci de ani și distins cu marele trofeu „Orfeul de aur" pentru totalitatea creației și activității sale.

O dată mai mult, festivalul internațional „Orfeul de aur" și-a demonstrat nivelul artistic, excelența organizatorică și popularitatea internațională, încît atrage concurenți talentați și un public variat în amfiteatrul de la Slancev Briag.

Mișu IANCU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

AUREL STROE

Horia Şurianu

PROFIL (II)

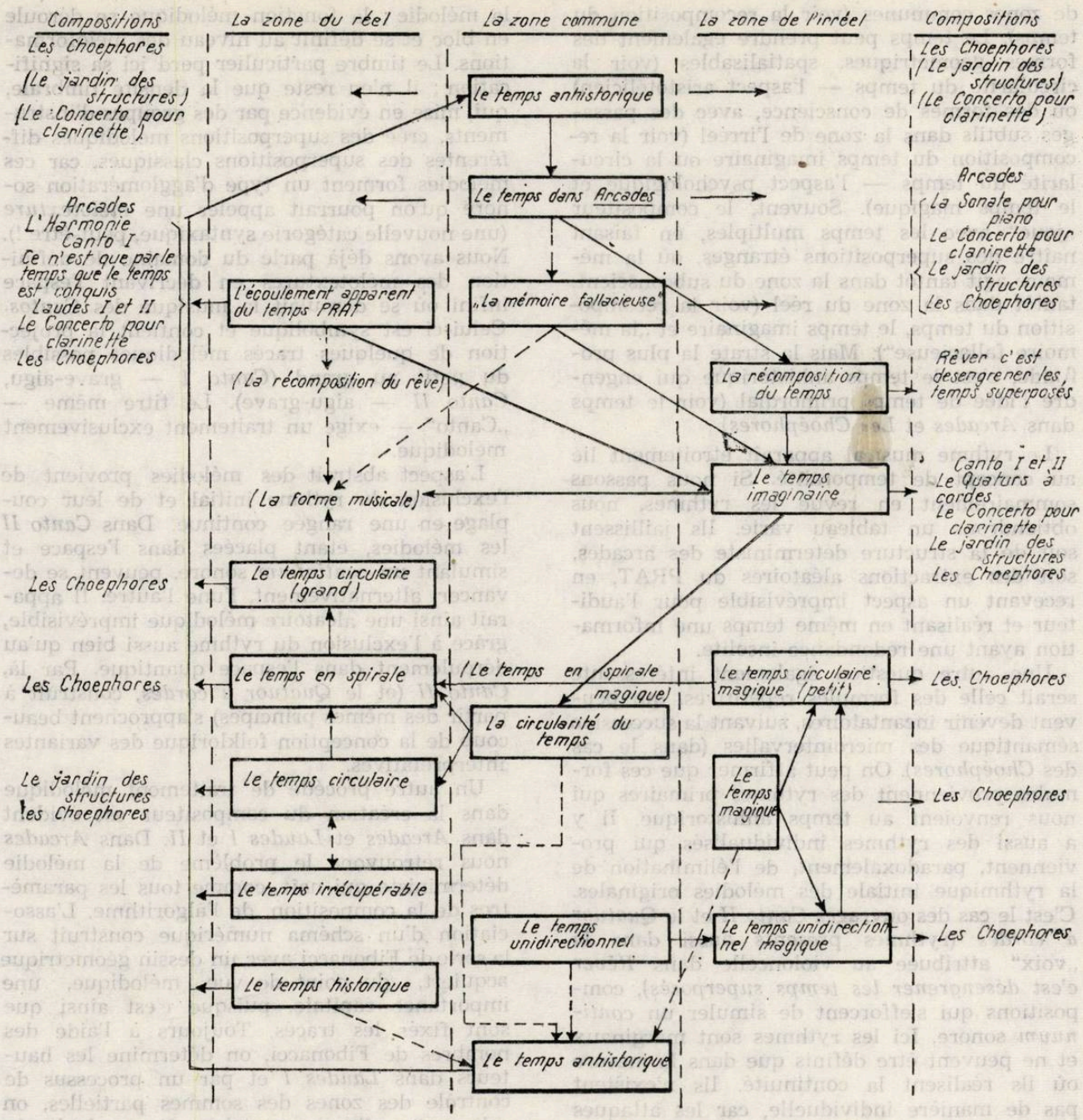
A part la *circularité du temps* (composée par le *temps en cercle* et le *temps en spirale*), présente dans *Les Choéphores*, après l'expérience avec les deux bandes magnétiques du *Jardin des structures* (expérience heureuse car elle semble avoir engendré, d'une certaine manière, tout l'opéra), apparaît le *temps unidirectionnel*, ayant une fonction sémantique importante. Il est caractérisé par deux aspects, notamment : le *temps irrécupérable* créé par le destin des personnages, et le *temps historique*. A son tour, le temps irrécupérable des personnages est très bien illustré par deux exemples : „la mort d'Egisthe" dont nous avons déjà parlé, où le trombone joue un rôle capital, et la fonction du hautbois qui est, dans l'action, le guide d'Electre. Le temps unidirectionnel du hautbois tient d'un effet magique : Electre suit aveuglément l'instrument et elle ne peut poursuivre son action que grâce à lui. Si donc le violon ensorcelait Electre en traçant un cercle, en lui donnant le vertige (le temps circulaire), le hautbois a le pouvoir magique de la faire sortir du cercle et de lui imprimer un mouvement unidirectionnel, sans lequel l'action ne saurait continuer. On observe ainsi qu'il existe également un *temps magique* individualisé, représenté par le temps circulaire et le temps unidirectionnel des personnages. Ces deux temps, à leur tour, à un autre niveau de la forme musicale, donnent naissance en se combinant au *temps magique de la spirale*. En fait, la circularité du temps et le temps magique se conditionnent réciproquement tout en ayant des fonctions différentes : la circularité tient de l'aspect formel, donc de la conception aristotélicienne (spatialisante), tandis que la magie tient de l'aspect psychologique.

Le *temps historique unidirectionnel* surgit de la structure du récit, qui est conditionnelle. Nous avons pris l'habitude d'appeler ce temps „le temps normal" car il se trouve au premier niveau de perception, là où il y a un contact avec n'importe quelle action.

A l'opposé du temps historique, on trouve le *temps anhistorique*, non pas comme une réaction contre celui-là, mais comme un effet statique par rapport à la „mobilité" conditionnée du récit. (Nous avons déjà dit, quand nous parlions du temps PRAT, que cette action est en réalité une fausse action, car elle ne se déroule qu'apparemment, le schéma : rituel-développement — folie exigeant une „action" statique ; nous avons déjà montré que le développement est annulé par les extrêmes. Il en résulte que le temps historique unidirectionnel est fictif ou tout au plus négligeable). Le temps anhistorique semble très important, car il est la source du mythe et, implicitement, du rituel. Sans ce temps primordial, l'action n'aurait pas de „point de départ". (Le „point de départ" tient de la fiction car il ne peut pas être décelé dans le temps anhistorique ; nous ne le trouvons que dans la réalité immédiate du récit. C'est un processus semblable à la simulation du départ de l'automate PRAT qui, lui aussi, n'avait de commencement que dans la réalité sonore (immédiate.) Les interventions des sonnailles dans l'opéra, qui chassent les mauvais esprits (comme dans la musique tibétaine) attestent l'existence du temps anhistorique d'où „part" l'action.

Mais le temps anhistorique a des implications beaucoup plus profondes dans la création d'Aurel Stroe. C'est sur cette espèce de temps que se fonde la conception du compositeur. Elle engendre, par exemple, le temps des *Arcades*, car il n'est rien d'autre que le temps primordial. Voilà comment le cercle de notre analyse se referme, analyse dérivée naturellement du grand cercle d'une pensée musicale complexe.

Après ces quelques considérations concernant les structures musicales vues sous l'aspect de la temporalité, ainsi que le temps musical en soi, on peut brosser le „tableau" suivant des catégories du temps, où la flèche→désigne les implications directes, et la flèche — →, les imcations indirectes dans les zones respectives :



Entre le marginal et l'intermédiaire

Dans la section qui suit, nous nous proposons de ponctuer quelques coordonnées de la musique d'Aurel Stroe, qui sortent des sphères communes à d'autres sortes de musique, et dont l'existence définit la dimension originale de la création du compositeur. Nous voudrions ainsi ouvrir la voie à de futures analyses plus détaillées de ces coordonnées, tout comme nous avons essayé une „introspection" dans la conception du compositeur sur le temps musical et l'interconditionnement des structures.

Se placer entre le marginal et l'intermédiaire, c'est sonder les frontières de la musique, aussi bien que superposer des structures ayant des points de jonction. Bien que la question du temps ait été exposée largement dans les pages qui précèdent, quelques conclusions s'imposent. On peut parler, en ce qui concerne la musique d'Aurel Stroe, d'une nouvelle dimension du temps, qui est le résultat du jeu du réel et de l'irréel, des superpositions temporelles, des ingénieuses dérivations et renvois du compositeur, qui tous proviennent de la strate profonde de l'atemporel. Le compositeur ne fait pas appel aux procédés dits classiques, tels que les diminutions, les augmentations, etc., mais il construit des structures propres à de nouvelles dimensions temporelles (voir le PRAT). Pour lui, les frontières du réel et de l'irréel sont aussi labiles que celles du temporel et de l'atemporel, par le sondage

de zones communes (voir la recomposition du temps). Le temps peut prendre également des formes géométriques, spatialisables (voir la circularité du temps — l'aspect aristotélicien) ou des formes de conscience, avec des passages subtils dans la zone de l'irréel (voir la recomposition du temps imaginaire ou la circularité du temps — l'aspect psychologique et le temps magique). Souvent, le compositeur „joue" avec les temps multiples, en faisant naître des superpositions étranges, où la mémoire agit tantôt dans la zone du subconscient, tantôt dans la zone du réel (voir la recomposition du temps, le temps imaginaire et „la mémoire fallacieuse"). Mais la strate la plus profonde, c'est le temps anhistorique qui engendre l'idée de temps primordial (voir le temps dans *Arcades* et *Les Choéphores).*

Le rythme musical apparaît étroitement lié au concept de temporalité. Si nous passons sommairement en revue les rythmes, nous obtiendrons un tableau varié. Ils jaillissent soit de la structure déterministe des arcades, soit des extractions aléatoires du PRAT, en recevant un aspect imprévisible pour l'auditeur et réalisant en même temps une information ayant une redondance insolite.

Une autre question également intéressante serait celle des formules répétitives, qui peuvent devenir incantatoires, suivant la succession sémantique des microintervalles (dans le cas des *Choéphores).* On peut affirmer que ces formules proviennent des rythmes primaires qui nous renvoient au temps anhistorique. Il y a aussi des rythmes individualisés qui proviennent, paradoxalement, de l'élimination de la rythmique initiale des mélodies originales. C'est le cas des ouvrages *Canto II* et le *Quatuor à cordes* (rythmes présents aussi dans la „voix" attribuée au violoncelle dans *Rêver c'est désengrener les temps superposés),* compositions qui s'efforcent de simuler un *continuum* sonore. Ici les rythmes sont marginaux et ne peuvent être définis que dans la mesure où ils réalisent la continuité. Ils n'existent pas de manière individuelle, car les attaques des instruments ne peuvent avoir lieu que dans un espace quantique indéfini, et coexistent dans *cet espace ;* leur extraction en vue d'une analyse à part pourrait sembler dépourvue de sens. Enfin, la combinaison par superposition représente les rythmes multiples qui tiennent de la superposition des structures et des temps. Ceux-là contribuent en premier lieu à l'aspect intermédiaire.

La mélodie, un paramètre essentiel, puisqu'étroitement lié à la perception immédiate, acquiert, dans la musique d'Aurel Stroe, une nouvelle dimension. On y retrouve sans doute la mélodie infinie wagnérienne, mais elle reçoit d'autres coordonnées et change de fonction. Par exemple, dans les *Cantos, Arcades* et *Laudes,* où l'orchestration se confond avec la mélodie ; la fonction mélodique se déroule en bloc et se définit au niveau des méloformations. Le timbre particulier perd ici sa signification ; il n'en reste que la densité timbrale, qui, mise en évidence par des groupes d'instruments, crée des superpositions mélodiques différentes des superpositions classiques, car ces mélodies forment un type d'agglomération sonore qu'on pourrait appeler une *mélotexture* (une nouvelle catégorie syntaxique, peut-être !). Nous avons déjà parlé du domaine de définition des mélotextures en décrivant l'espace infini où se déroulait la musique des *Cantos.* Celui-ci est symbolique et contient la projection de quelques tracés mélodiques possibles du petit au grand *(Canto I* — grave-aigu, *Canto II* — aigu-grave). Le titre même — „Canto" — exige un traitement exclusivement mélodique.

L'aspect abstrait des mélodies provient de l'exclusion du rythme initial et de leur couplage en une rangée continue. Dans *Canto II* les mélodies, étant placées dans l'espace et simulant un *continuum* sonore, peuvent se devancer, alternativement, l'une l'autre. Il apparaît ainsi une aléatoire mélodique imprévisible, grâce à l'exclusion du rythme aussi bien qu'au déroulement dans l'espace quantique. Par là, *Canto II* (et le *Quatuor à cordes,* construit à partir des mêmes principes) s'approchent beaucoup de la conception folklorique des variantes interprétatives.

Un autre procédé de traitement mélodique dans la création du compositeur est évident dans *Arcades* et *Laudes I* et *II.* Dans *Arcades* nous retrouvons le problème de la mélodie déterministe qui naît, comme tous les paramètres de la composition, de l'algorithme. L'association d'un schéma numérique construit sur la série de Fibonacci avec un dessin géometrique acquiert, du point de vue mélodique, une importance capitale, puisque c'est ainsi que sont fixés les tracés. Toujours à l'aide des nombres de Fibonacci, on détermine les hauteurs dans *Laudes I* et par un processus de contrôle des zones des sommes partielles, on relie entre elles les matrices. Il en résulte la destruction des arcades, respectivement la décomposition de l'algorithme des *Arcades.* Dans *Laudes II* le compositeur emploie pour la première fois, à côté du PRAT, le procédé d'attribution des fréquences (ATIF). Les mélodies proviennent toujours de la sphère de la conception wagnérienne, mais elles exercent une autre fonction expressive puisqu'elles se placent dans la zone de l'abstrait.

La mélodique des plus récents *opus* semble „contraire" à ce concept. Mais les différences sont superficielles car les mêmes visions se retrouvent à des niveaux esthétiques plus profonds ; sans le monde engendré par *Arcades, Cantos* ou *Laudes,* les véritables significations sous-jacentes des derniers ouvrages ne sauraient se révéler.

Les mélodies, surgies de la nouvelle esthétique à laquelle le compositeur fait appel, esthétique qui envisage la jonction des grandes cultures par l'identification de leurs zones communes et par le retour aux origines, à l'état primaire, dépassent la simple fonction de paramètres à implications formelles et esthético-expressives, et réitèrent, par addition de sons, une histoire de la musique qui appartient aux civilisations européennes et extraeuropéennes. Le chemin qu'on parcourt part du „primitif" *(bicordies)* à „l'évolué" (par exemple, le système pentatonique ou les modes complémentaires où l'on arrive font partie de la musique des civilisations avancées). Ce chemin est accompli diachroniquement, par la force des grammaires génératives (il est, bien sûr, une oeuvre de l'esprit, il n'a pas réellement existé). A part la strate sous-jacente profonde, la nouveauté mélodique est constituée par l'emploi des microintervalles et de la répétitivité. Les microintervalles ont déjà été employés en musique, mais dans ce contexte (par exemple, dans *Les Choéphores)* ils remplissent deux fonctions fondamentales : la première fait partie du système de significations, c'est donc une fonction sémantique, qui provient des modes indiens (le rapport permanent à une dimension fondamentale ; il en résulte une sémantique des intervalles) ou des modes chinois (l'échelle des quintes) ; la deuxième est de nature instrumentale, respectivement orchestrale, et a trait à la transformation des sons des instruments ou des voix (la pose de voix). Au-delà d'un procédé nécessaire à la réalisation des significations, cette fonction peut rester une fonction *en soi*, sans dépasser le niveau des sonorités, mais elle instaure une autre atmosphère, propre au compositeur.

Dans un article sur *Les Choéphores*, Antoine Goléa trouvait encore un autre aspect intéressant : la rupture entre le monde des intervalles „traditionnels" et des microintervalles, rupture qui donne de l'originalité à l'ouvrage.

Le lien entre la conception mélodique du *Jardin des structures*, du *Concerto pour clarinette* et des *Choéphores* et la vision mélodique des compositions antérieures résulte des multiples connotations offertes par les trois ouvrages. Une réitération de l'histoire de la musique par des sons ne signifie pas seulement un chemin du primitif à l'évolué, mais également du concret à l'abstrait, de l'existence d'un folklore ancien à la création d'un folklore synthétique, voire imaginaire (cf. les *Cantos)*, elle signifie, finalement, construire des mélodies qui puissent résister à toute épreuve du temps. On tuche ainsi au problème de la répétitivité mélodique qui, chez Aurel Stroe n'a pas qu'une fonction aléatoire ou, du point de vue psychologique, purement obsessive ; il surgit d'une ancienne pratique du chant et trouve ses significations au niveau du concept de temps (voir le temps circulaire, le temps en spirale ou le temps magique aussi bien que le tableau des temps). La répétitivité n'est pas une réaction contre les „mélodies non-répétitives", mais une compensation de ces mélodies. (Il y a déjà une répétitivité étrange dans *Arcades* et dans le système PRAT, produite par la redondance insolite ; dans *Arcades* elle apparaît aussi grâce au sens du „dessin" qui tient à l'architecture de l'ouvrage — d'où le titre !). Mais le point de rencontre de la répétitivité et de la non-répétitivité, dans les strates profondes dont nous parlions, est donné par le facteur temps. Nous n'insisterons pas là-dessus car cela résulte clairement de l'analyse du temps. Il reste seulement à suggérer la possibilité d'une analyse minutieuse de la mélodique du compositeur car un bref inventaire des mélodies (et des rythmes) révélerait un tableau varié, ouvert à d'autres recherches qui pourraient faire avancer la musicologie sur de nouvelles voies.

Un autre aspect marginal, autant qu'intermédiaire, ce sont les types d'écriture, presque totalement séparés de l'idée classique. Il résulte, de l'analyse de la rythmique et de la mélodique, associées à une nouvelle dimension du temps, que les types d'écriture qui ont pris naissance dans la création d'Aurel Stroe se laissent difficilement définir au moyen des anciens termes. *Arcades* n'est ni une monodie (par rapport au sens du dessin) ni une polyphonie (en ce qui concerne les entrées des „voix"), ni une hétérophonie (qui exige des dérivations mélodiques) ni une texture (l'ouvrage crée un tissu dense du point de vue graphique et non pas comme effet sonore). *Arcades* est une structure unique et fondamentale qui représente la possibilité de „sonorisation" d'une algorithme. En ce sens, elle pourrait représenter le type d'„écriture algorithmique" (écriture déterministe). Le système PRAT (et tous les ouvrages écrits à l'aide de l'automate) rentrent dans la même sphère de définition, mais il faut mentionner que la production des structures fondamentales repose sur le facteur de probabilité.

La situation devient de plus en plus compliquée quand on passe des écritures marginales (qui, par la pratique, deviendront dans quelques dizaines d'années „classiques") aux écritures intermédiaires, présentes, dans les ouvrage les plus récents du compositeur, et qui sont construites par strates (écritures marginales superposées aux écritures classiques, qui, à leur tour, placées dans une nouvelle dimension temporelle, perdent leur aspect initial). Quelques scènes des *Choéphores* constituent un exemple éloquent : dans la cinquième scène du premier acte, le mode sur lequel chante Oreste se superpose à celui d'Electre ; une autre couche est soutenue par l'orgue — instrument tempéré qui réalise une polyphonie sem-

blable à celles de Frescobaldi. La bande magnétique (qui provient du *Jardin des structures*) est le lien qui unit les deux modes au matériel sonore de l'orgue. Mais il faut préciser que la liaison des niveaux est symbolique, parce que l'union possible a lieu au niveau de la structure en dehors du temps, où les sons harmoniques (produits par la bande magnétique, dans l'opéra) représentent la matière première de certaines musiques européennes et extra-européennes. La fondamentale génératrice d'harmoniques est donc la zone d'interférence universelle. Les musiques, si compliquées qu'elles soient, partent (et reviennent toujours, si ce n'est que par simple suggestion) de leur état de genèse. Les sons harmoniques constitueraient le monde d'une folklore universel et en même temps primaire. Il y a eu des cultures archaïques qui sont parties de l'émission du son, dont ils ont écouté la richesse harmonique avant de recourir aux combinaisons. Consciemment ou inconsciemment, les hommes ont assisté à la naissance du son qui est la „genèse même de la musique". Certains sont restés à ce stade et ont préféré la quête du concept de son „pur" (comme par exemple dans la musique tibétaine). D'autres ont essayé de construire des systèmes naturels (par exemple dans la musique indienne et chinoise) ou artificiels (par exemple dans la musique européenne tempérée), fascinés parfois par l'étrange labyrinthe des combinaisons. Aurel Stroe, par un processus de synthèse, réitère certaines de ces voies musicales importantes, trouvant dans la superposition des strates une manière heureuse d'illustrer la possibilité de leur coexistence.

En poursuivant l'analyse de la cinquième scène, on remarque une autre strate qui s'ajoute plus tard, notamment celle des instruments à percussion, par analogie avec un fait historique : l'apparition tardive dans la musique tibétaine d'une strate des hautbois, d'origine exogène. Voilà encore un exemple de la richesse des connotations !

Dans le deuxième acte — quatrième scène (les *lamentos* de Clytemnestre) — le violoncelle, l'orgue et les instruments à percussion jouent sur un rythme divisionnaire. Le trombone émet des sons à l'état naissant (conception tibétaine) et la voix *(molto rubato)* apporte le monde modal. A cela s'ajoute la cloche à vache en quintolets, ayant un important rôle sémantique (la musique de la nuit chez les Hindous). Il est très intéressant de suivre les doublages de ces strates (en ce qui nous concerne, la voix de Clytemnestre et l'alto). Quoiqu'ils proviennent du type monteverdien d'opéra, ils ont ici une fonction sémantique à part. Les instruments qui doublent, premièrement par leur jeu de scène, sont les instruments qui accompagnent les personnages, et qui constituent ainsi un niveau de signification à part : *le niveau magique.*

Une question s'impose : quels sont les types d'écriture qui définissent les niveaux superposés ? Ce sont naturellement des écritures intermédiaires, qui évoquent l'idée d'un palimpseste.

De ce point de vue, l'aspect formel de la musique d'Aurel Stroe se prête à une analyse très complexe. Au premier abord les formes peuvent être divisées en forme-échantillon de structure (en dehors du temps) et formes composées par raccord de sections. Si la première division est presque véridique, étant valable pour *Laudes I* et *II*, pour *Musique pour piano, instruments à percussion et instruments à vent* — 1964 —, et d'une certaine manière (en atteignant donc cet aspect aussi) pour *Only through time, time is conquered, Cantos* et le *Quatuor à cordes*, — à l'exception des *Arcades*, qui sont une structure „pure" —, dans les autres ouvrages la division des formes obtenues par raccord de sections ne correspond pas à la vérité. Dans les compositions plus récentes (par exemple, dans le *Jardin des structures, Le Concerto pour clarinette* et *Les Choéphores)* la forme semble conditionnée par deux aspects fondamentaux : par les tracés de réitération (qui sont parfaits en dehors du temps) et par la *„mémoire fallacieuse"* qui, paradoxalement, met de l'ordre dans la réalité sonore, tout en composant la partition. On y est certes très près du monde onirique, qui, à son tour, a tantôt un puissant effet sur la réalisation de la forme (c'est le cas de l'ouvrage *Rêver c'est désengrener les temps superposés)* tantôt un effet partiel, quand il fait appel au folklore imaginaire (surtout dans les *Cantos).* Le problème de la forme prend ainsi un aspect marginal (échantillon de structure), ou intermédiaire (le rêve et la mémoire qui ordonnent les structures). Nous essaierons de montrer dans les pages qui suivent à quoi ont mené ces aspects sur le plan esthétique, sans prétendre à épuiser le sujet ou à tirer des conclusions définitives.

Vers une nouvelle sémantique musicale

Nous avons fait un bref exposé sur quelques-uns des aspects fondamentaux du marginal et de l'intermédiaire dans la création d'Aurel Stroe, qui tiennent surtout du problème des frontières de la musique. Le compositeur étudie l'art sonore tout en le poussant jusqu'à ses limites, en y découvrant de nouvelles valeurs latentes ; il élargit simultanément son rayon d'action, dont les extrêmes bornes s'avèrent effectivement très peu définissables. Mais l'important c'est que, la recherche aux frontières ne veut pas dire entrer dans les périphéries ou le poids mort de la musique. Les frontières sont des zones riches en signi-

fications, capables d'engendrer de nouvelles coordonnées au niveau de la sémantique musicale, surtout lorsque le point de départ pour leur étude, c'est l'idée de structure fondamentale, unique et génératrice. Il n'y a rien de paradoxal dans le fait que l'auteur, qui part des choses fondamentales, arrive aux frontières de l'art. L'explication réside dans le pouvoir de synthèse dont l'auteur fait preuve. Mais il y a encore un „secret" : le fait que le niveau d'essence, tel l'état naissant (la genèse) où le rêve (le monde du subconscient), d'où partent deux des plus importants trajets de la pensée du compositeur, contient un large spectre de significations qui atteignent ou dépassent implicitement les frontières de la musique. (Ce n'est d'ailleurs qu'un à peu près, car on ne peut pas tracer avec exactitude les limites de l'art sonore ; les créations existantes, éventuellement, certains prévisions théoriques, peuvent seules proposer des „repères", mais ces repères sont labiles).

Nombreux sont ceux qui confondent les frontières de la musique avec l'avant-garde ou la périphérie de cet art, ce qui est faux. Les frontières de la musique, ce sont ses zones communes avec d'autres domaines, arts ou sciences, ou des phénomènes qui peuvent devenir de l'art ; en l'espèce, de la musique. Généralement parlant, tout ce qui a trait au phénomène sonore peut devenir de la musique s'il crée — ou est englobé dans — des systèmes de significations. Dans un sens absolu, on pourrait dire que rien de ce qui est son et ne signifie pas n'est de la musique, mais que tout ce qui est son et ne signifie pas peut devenir de la musique dans un contexte de significations.

C'est le cas des deux „opéras" : *Ça n'aura pas le prix Nobel* et *Aristophane : la Paix,* composés par Aurel Stroe entre 1965—1969 et, respectivement, 1972—1973. Ces ouvrages peuvent être situés aux limites de la musique, non pas dans un sens péjoratif (car il existe l'idée que l'opéra mis entre guillemets serait un anti-opéra, présupposant une destruction délibérée du genre), mais en ce sens qu'ils pénètrent dans les zones du théâtre total, avec des implications sociales profondes, visant l'abolition de l'opéra *(lato sensu)* comme objet, et à le faire entrer dans la „vie" de l'auditoire (des spectateurs car, en l'espèce, le spectacle est fait pour être regardé) comme sujet. Le terme d'anti-opéra reçoit ici une autre signification. Il est étroitement lié à l'aspect social, au fait que l'institution qui met en scène un tel ouvrage considère le spectateur comme un témoin actif de l'acte social accompli par le personnel du théâtre. Dans le cas d'un spectacle, toutes les ressources humaines et matérielles disponibles jouent dans un système de significations coordonnateur, notamment le système social. C'est l'idée du théâtre total, en ce qui nous concerne du théâtre musical total, ayant des implications sociales. (Le théâtre musical inclut aussi le théâtre instrumental. Dans la création du compositeur, le théâtre instrumental débute avec un ouvrage d'un grand effet scénique : *Două epitafuri de Ion Caraion după Ezra Pound* (Deux épitaphes de Ion Caraion d'après Ezra Pound) 1966 — pour voix et piano. L'idée du théâtre instrumental a été élargie dans les deux opéras mentionnés, ayant de profondes implications sémantiques dans le troisième, notamment *Les Choéphores* (où le trombone, qui provient en fait du *Jardin des structures,* joue le rôle principal du point de vue théâtral aussi.)

Et puisque nous sommes partis des frontières de la musique, et que nous avons ici à faire au théâtre musical, le matériau sonore que l'auteur emploie est constitué par tout ce qui peut être un son naissant. Les deux créations sont des opéras à l'état naissant ; au moment où elles deviennent vraiment des opéras, elles s'effondrent. On assiste donc à une naissance perpétuelle. L'un des procédés fréquemment utilisés qui participent grandement à la création d'un état naissant continuel, est ce qu'André Gide, en 1891, appelait la *„mise en abyme"*. La „mise en abyme", c'est, dans les opéras d'Aurel Stroe, une „réalité structurale" [1]. Elle vient en même temps confirmer et unir divers domaines, qu'elle relie d'une façon très convenable, surtout dans le théâtre musical (qui se trouve aux limites de la musique, à savoir dans une zone d'interférence avec d'autres arts).

La mise en abyme étant une réalité structurale, selon le mot de L. Dällenbach (une modalité de reflet dans l'oeuvre la propriété de mettre en relief l'intelligibilité et la structure formelle, de faire partie de plusieurs domaines — donc une réalité structurale — et d'être un procédé héraldique) elle est un riche matériel qui rend possible la liaison musique-livret, ainsi que la séparation de quelques directions esthétiques fondamentales : le méta-art, traduit par la déformation de l'oeuvre, et la réflexion à l'infini (pour des exemples parallèles en littérature, voir *Ulysses* de Joyce, le roman de Proust ou celui de Huxley).

L'idée de *mise en abyme* apparaît peut-être de la manière la plus prégnante dans *Aristophane : la Paix,* où nous pouvons délimiter deux niveaux : la pièce d'Aristophane et son reflet au vingtième siècle (le niveau de ceux qui veulent mettre en scène la pièce). Avec l'apparition d'Aristophane lui-même, qui fait une critique de la vision du vingtième siècle, le tout se transforme en *mise en abyme* et prend un aspect de méta-pièce. (On

1. L. Dällenbach — *Le récit spéculaire — essai sur la mise en abyme,* Editions du Seuil, 1977.

rencontre déjà ce processus dans l'oeuvre de Shakespeare, où 34 pièces sur 36 jouent sur l'idée du théâtre dans le théâtre.)

Dans les deux ouvrages, le matériau musical part du bruit vers le son. Nous pourrions affirmer qu'il représente un expansion totale du son (nous pensons aussi aux dires de Mallarmé : „le livre — l'expansion totale des lettres"). Mais la naissance du son (qui provient de la conception tibétaine sur le son) et son riche éventail d'actions semble pareille à la conception (au niveau du sujet) des créations, qui sont des oeuvres à l'état naissant ; ce qui nous permet d'affirmer que le matériau musical est la représentation sonore du livret, en dévoilant ainsi une profonde liaison structurale entre la musique et le texte. En allant plus loin, sur le plan esthétique, le matériau musical s'avère être un miroir du texte qu'il déforme pour la deuxième fois (il était déjà déformé par la *mise en abyme* du texte) ; il existe ainsi une représentation musicale de la *mise en abyme*, procédé qui unit d'une autre manière encore le texte et la musique.

L'idée de collage qu'on retrouve dans les deux opéras vient souligner la *mise en abyme*. Dans *Ça n'aura pas le prix Nobel*, vers la fin, on entend le choeur (enregistré sur bande magnétique) qui décrit une genèse (de type *dada*). Le collage, assez ample, qui représente la genèse, est l'un des miroirs du spectacle à l'état naissant.

Le problème de la *mise en abyme* a suscité l'intérêt de grands créateurs d'oeuvres d'art, au cours des siècles, dont voilà quelques-uns : les peintres Van Eyck, Memling ou Velásquez (qui on découvert, à l'aide du miroir, des aventures qui se déroulent „derrière nous"), les écrivains Shakespeare, Novalis, Proust ou Robbe-Grillet, le metteur en scène Fellini avec son film *Huit et demie* ; la *mise en abyme* est un procédé fondamental dans l'exploration des limites. Les ouvrages musicaux d'Aurel Stroe l'emploient aussi. En considérant les trois opéras qui les relie, par la *mise en abyme*, par le méta-art ou la naissance du genre. Les trois ouvrages sont autant de méditations sur la naissance et le développement du genre de l'opéra. Mais la différence essentielle qui les sépare, c'est que, si dans *Ça n'aura pas le prix Nobel* et *Aristophane : la Paix*, tout, même l'existence, est mis en question, donc la musique aussi (le premier ouvrage est une esquisse pour le deuxième) tandis que dans *Les Choéphores*, tout signifie, en premier lieu, de la musique ; cet opéra semble être une réaction contre les deux autres. Quoique tous les opéras aient le même schéma : rituel — développement — folie, et qu'ils se réclament, à un niveau esthétique plus „caché", de la naissance du genre, les deux premiers arrivent à la substance musicale de l'extérieur vers l'intérieur, phénomène inversé dans *Les Choéphores*. (Ce ne sont donc pas les connotations qui donnent naissance à la musique, mais c'est celle-ci qui les engendre.) Mais qu'est-ce qui provoque ce renversement de la situation ?

Le retour à l'intérieur de la musique a été déterminé par le processus de l'introspection dans le monde des relations entre les sons, relations qui tiennent du niveau des significations musicales, problème fondamental de cet art. En même temps, le processus d'aboutissement à la sémantique du langage et ensuite à l'idée d'éthos a exigé que l'on reprenne quelques trajets qui appartiennent aux grandes cultures musicales, ce qui implique une réitération de l'histoire de la musique à travers le langage, donc un aspect qui tient toujours du méta-art (parler de la musique par la musique), aussi bien que l'élargissement du langage musical, tout en trouvant des points de jonction au niveau de celui-ci et au niveau de l'interférence des systèmes. Dans *Les Choéphores* „s'affrontent" des systèmes complexes appartenant à de grandes cultures européennes et extraeuropéennes, tels (dans une conception plus large du terme) le système des musiques indiennes, chinoises et tibétaines, ainsi que l'influence des musiques de la zone balkanique (surtout au niveau rythmique). Apparaît ainsi l'un des contextes qui placent implicitement l'opéra *Les Choéphores* au niveau de la pensée universelle. Un autre contexte, qui tient toujours de cet aspect du point de vue esthétique mais qui est en même temps étroitement lié à la substance musicale, est constitué par l'élargissement du langage musical. Nous devons insister ici sur l'introduction des micro-intervalles et sur leur double effet : l'effet psychologique qui réclame la capacité d'assimilation du récepteur, et l'effet sémantique qui tient de la pensée symbolique en avançant l'idée d'*éthos*. Considérées de ces points de vue, *Les Choéphores* résolvent quelques problèmes capitaux de la perception de la musique aussi bien que de la transmission des significations, à partir du niveau des micro-intervalles, jusqu'au niveau de l'*éthos* qui confère à la musique sa dimension esthétique.

L'assimilation des intervalles dans *Les Choéphores*, qui dépasse le système européen de conception des intervalles, pourrait sembler, théoriquement, très compliquée pour une pensée musicale de type européen. Mais, pratiquement, l'assimilation se passe tout naturellement car, en grande partie, les rapports entre les sons composés de nombres premiers, 2, 3, 5 (et leurs multiples) permettent le contact avec des structures qui peuvent s'assimiler facilement à la conscience. Ces rapports produisent un état précis qui peut être „mesuré" du point de vue sémantique. La pensée européenne, fondée exclusivement sur des symboles,

peut, à l'aide d'un tel système, s'approcher et prendre même la forme de la pensée musicale indienne par exemple, qui opère avec des sensations directes, avec des structures d'assimilation immédiates. „La lutte" pour l'identification des rapports sonores en vue de leur constitution en symboles se passe, dans *Les Choéphores,* naturellement, en englobant dans la conscience des structures d'assimilation, et ainsi le niveau de signification (le symbole) se retrouve au bout d'un processus normal de reconnaissance où le côté physiologique joue un rôle très important. Mais n'allons pas confondre *Les Choéphores* avec la conception musicale indienne ! Au niveau sémantique, les choses sont beaucoup plus compliquées dans l'opéra, grâce à l'interférence des trajets qui ont des points communs (quelques-uns sont connus d'avance, les autres sont découverts par le compositeur au niveau de l'organisation des structures en dehors du temps) ainsi qu'à leur coexistence dans un seul ouvrage, ce qui tient de la vision de *la composition par strates.* Ainsi l'action de mesurer les intervalles, processus étroitement lié, dans les structures d'assimilation, aux trois axes de l'intervalle (2, 3, 5 et leurs multiples) constitue un premier pas pour arriver à la pensée symbolique ; la grille sémantique, fonction de la superposition des strates musicales, y joue un rôle décisif. Ce chemin, de l'assimilation des intervalles et leur symbolique jusqu'à l'idée d'*éthos,* s'avère plus complexe, car on y rencontre le problème de la coexistence de plusieurs systèmes et du processus de réitération.

Bien qu'elle apparaisse comme profondément conditionnée par la *signification liée à l'état* (caractéristique aux musiques extra-européennes et surtout aux musiques indienne et grecque), l'idée d'*éthos* s'ouvre vers de nouveaux sens. Le compositeur trouve la voie *vers une nouvelle sémantique musicale,* en dépassant les systèmes de signification propres à des cultures distinctes et en aboutissant à la réunion des strates musicales profondes au niveau des structures fondamentales et à leur mise dans le temps ; il y entraîne un genre complexe qui prend ainsi de nouveaux contours : l'opéra.

Synthèse de la création du compositeur depuis ses débuts, l'opéra revient à l'actualité dans le cadre d'une esthétique nouvelle, paradoxalement, dans un climat de tolérance et de méfiance à la fois envers un genre que l'on considère souvent comme éloigné de l'esprit contemporain, en dépit duquel Aurel Stroe offre des solutions viables, de perspective et à long terme.

(En français par *Ileana Coman)*

Quelques créations des oeuvres de Aurel Stroe

Théâtre musical-opéra

Der Nobelpreiss wird nicht verliehen
Staatstheater Kassel (Allemagne)
28 XI 1971 — Direction : Gerd Albrecht
Mise en scène : U. Melchinger

Les Choéphores :

a) sous forme scénique : Festival d'Avignon 18 VII 1979
Mise en scène : L. Pintilie
Direction : B. de Vinogradow

b) sous forme d'oratorio : Bucarest, Formation de la Radio, direction : L. Baci

Oeuvres symphoniques

Concerto pour orchestre à cordes — Bucarest 22 XII 1957 — Orchestre de al Cinématographie, direction : Edgar Cosma

Arcades — Bucarest, 16 VI 1964. Orchestre de la Cinématographie, direction : C. Bugeanu

Musique de Concert pour piano, cuivres et percussion — Phil. Cluj, Ionescu-Vovu, Paul Popescu, 2 IV 1966, Cluj.

Laudes I — Bucarest, 26 V 1966, Orchestre de la Radio, direction : Liviu Ionescu

Canto II — Royan, 25 III 1972, Orchestre du Conservatoire de Paris, direction : Alain Louvier

Concerto pour clarinette et orchestre — Bucarest, XI 1975, clarinette : A.O. Popa, Direction : I. Conta

Musique pour diverses formations

Fragment d'une processus sonore —
Baden-Baden, X 1969, Formation Thomasz Sikorski

Quatuor à cordes — Berlin Ouest, 3 X 1973 — Silzer-Quartett

Il giardino delle Strutture — Metz, 1V 1975, James Fulkerson

Rêver c'est désengrener les temps superposés — IX 1971, Féstival de Varsovie — Musica Nova (de Bucarest)

Dix pièces pastorales pour clavicorde et orgue électrique — Bruxelles, 11 IV 1980
Théâtre Européen de Musique Vivante, Annette Sachs, Piotr Lachert.

De Profundis, pour claviatures et bande magnétique IX 1973, Berlin Ouest, Zigmunt Krauze.

BIBLIOGRAPHIE

Bachelard, Gaston — *La dialectique de la durée,* Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

Baltrusaitis, Jurgis — *Anamorphose — sau magia artificială a efectelor miraculoase,* Bucarest, Editions Meridiane, 1975.

Barthes, Roland — *Le degré zéro de l'écriture,* Editions Gauthier.

Béguin, Albert — *Sufletul romantic şi visul,* Bucarest, Editions Univers, 1970.

Blanchot, Maurice — *Spaţiul literar,* Bucarest, Editions Univers, 1980.

Broglie, Louis de — *Certitudinile şi incertitudinile ştiinţei,* Bucarest, Editions Politiques, 1980.

Boll, Marcel — *Certitudinile hazardului,* Bucarest, Editions scientifiques et encyclopédiques, 1978.

Chevalier, Jacques — *Bergson,* Paris, Librairie Plon, Imprimeurs-éditeurs, 1926.

Daniélou, Alain — *Sémantique musicale,* Hermann, Paris.

Dällenbach, Lucien — *Le récit spéculaire — essai sur la mise en abyme,* Paris, Editions du Seuil, 1977.

Dogaru, Anton — *Canto I,* dans la revue *Muzica,* no. 2/1970.

Doubrovsky, Serge — *De ce noua critică ?,* Bucarest, Editions Univers, 1977.

Eliade, Mircea — *Aspecte ale mitului,* Bucarest, Editions Univers, 1978.

Genette, Gérard — *Figuri,* Bucarest, Editions Univers, 1978.

Georgescu, Corneliu Dan — *Canto II par Aurel Stroe,* dans la revue, *Muzica,* no. 11/1972.

Georgescu, Corneliu Dan — *Consideraţii asupra unei „muzici atemporale".* Studii şi cercetări de istoria artei. Ed. Academiei R.S.R., 1979, Tom. XXVI.

Hocke, René Gustav — *Lumea ca labirint,* Bucarest, Editions Meridiane, 1973.

Lévi-Strauss, Claude — *Antropologia structurală,* Bucarest, Editions Politiques, 1978.

Moles, Abraham — *Artă şi ordinator,* Bucarest, Editions Meridiane, 1974.

Picon, Gaëtan — *Scriitorul şi umbra lui,* Bucarest, Editions Univers, 1973.

Popovici, Fred — *Aurel Stroe : „Grădina structurilor",* dans la revue, *Muzica,* no. 5/1976.

Popovici Fred — *Un model componistic original în muzica românească de astăzi. Structurile atemporale şi dinamica temporalului în viziunea lui Aurel Stroe,* dans „Etudes de musicologie" XVème tome, Bucarest, Editions Musicales, 1980.

Ricardou, Jean — *Le nouveau roman,* Editions du Seuil, 1978.

Rigal, J. L. — *Timpul şi gîndirea fizică contemporană,* Bucarest, Editions Encyclopédiques Roumaines, 1972.

Săteanu, Cornel — *Timp şi temporalitate în limba română contemporană,* Bucarest, Editions Scientifiques et Encyclopédiques, 1980.

Schrödinger, Erwin — *Ce este viaţa ? Spirit şi materie, Bucarest,* Editions Politiques, 1980.

Stere, Ernest — *Doctrine şi curente în filosofia franceză contemporană,* Jassy, Editions Junimea, 1975.

Stroe, Aurel — *Compoziţii şi clase de compoziţii,* dans la revue *„Muzica",* nos 4, 6, 11/1970 et 6/1971.

Tomescu, Vasile — *Orestia II,* dans la revue „Muzica", no. 1/1979.

Todorov, Tzvetan — *Poetica. Gramatica Decameronului,* Bucarest, Editions Univers, 1975.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA — Nr. 8, 48 p. București — August 1981

Redacția : București, str. Poiana narciselor nr. 6, sector 6.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2.
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

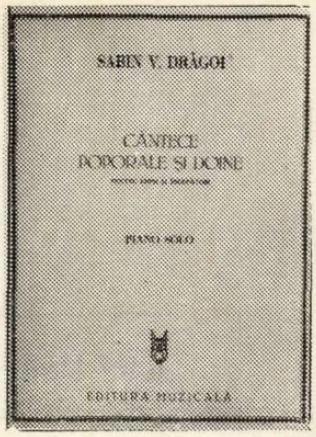
COLECTIVUL REDACȚIONAL

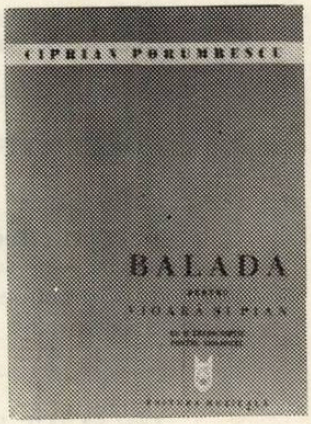
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : MIHAI MOLDOVAN (dezbateri, creații), COSTIN CAZABAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (știri, Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

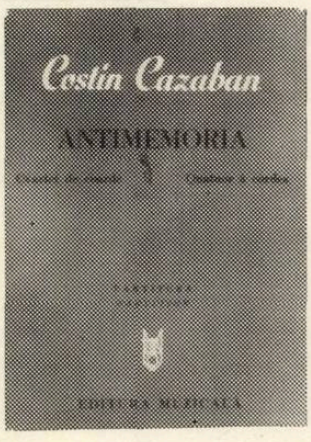
COLEGIUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU

Pe coperta I : George Enescu , detaliu, de Ioana Kassargian







I. P. Informația c. 1491

42,416

Prețul lei 7

MUZICA

SEPTEMBRIE 1981

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

CUPRINS

PETRE BRÂNCUȘI

Arta înnobilării conștiințelor 1

THEODOR GRIGORIU

Creațiile enesciene, model de umanitate . . . 3

SIGISMUND TODUȚA

Un aspect înnoitor al structurii vocale în tragedia lirică **Oedip** 6

ȘTEFAN NICULESCU

George Enescu și a sa a III-a Sonată pentru pian și vioară 13

DORU POPOVICI

Sentimentul dorului în muzica enesciană . . 14

DAN VERONA

„Iartă-mă, te rog, sînt George Enescu“ . . . 16

SPERANȚA RĂDULESCU

Elemente de proveniență folclorică în muzica enesciană 17

FRANCISC LASZLO

Întîlniri în major-minor 24

EMIL MANU

George Enescu în conștiința culturală românească 27

VIOREL COSMA

Revelația timpurie a teatrului liric pe marginea „jurnalului“ vienez inedit al lui George Enescu 34

NOUVELLE MUSICALE DE ROUMANIE

FEDERICO MAYO
MARCEL MIHAILOVICI
VASILE TOMESCU

Hommage à George Enescu 40

SOMMAIRE

PETRE BRÂNCUȘI

L'art d'ennoblir les consciences 1

THEODOR GRIGORIU

Les créaotions énesciennes, un modèle d'humanité 3

SIGISMUND TODUȚĂ

Un aspect novateur de la structure vocale dans la tragédie lyrique **Oedipe** 6

ȘTEFAN NICOLESCU

Georges Enesco et sa **IIIe Sonate pour piano et violon** 13

DORU POPOVICI

Le „dor“, état d'âme proprement roumain, dans la musique énescienne 14

DAN VERONA

„Excusez-moi, s'il vous plaît, je suis Georges Enesco“ 16

SPERANȚA RĂDULESCU

Des éléments de souche folklorique dans la musique d'Enesco 17

FRANCISC LASZLO

Recontres en major-mineur 24

EMIL MANU

Georges Enesco dans la conscience culturelle roumaine 27

VIOREL COSMA

En marge du „journal“ viennois inédit de Georges Enesco : une révélation précoce sur le théâtre lyrique 34

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

FEDERICO MAYO
MARCEL MIHAILOVICI
VASILE TOMESCU

Hommage à George Enescu 40

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXXI NR. 9 (348) SEPTEMBRIE 1981

ARTA ÎNNOBILĂRII CONŞTIINŢELOR

PETRE BRÂNCUŞI

Filarmonica bucureşteană a inaugurat, într-un cadru sărbătoresc, cea de-a IX-a ediţie a Festivalului internaţional „George Enescu", moment care a marcat şi aniversarea a 100 de ani de la naşterea genialului muzician. Timp de 10 zile, instituţiile muzicale ale Capitalei şi ale principalelor centre culturale ale ţării, formaţii şi ansambluri de renume de peste hotare, solişti şi dirijori de reputaţie, posturile de radio şi televiziune au mijlocit reîntîlnirea cu marea muzică enesciană şi universală, clasică şi contemporană, ce a fost tălmăcită în versiuni de referinţă. Opere, balete, simfonii, lucrări camerale, vocale şi instrumentale, creaţii corale de substanţialitate artistică incontestabilă au fost armonios reunite în spectacole, concerte şi recitaluri ce s-au situat la înălţimea exigenţelor milioanelor de iubitori ai muzicii. Registrului amplu de manifestări muzicale i s-a alăturat Simpozionul de muzicologie, desfăşurat la Bucureşti în zilele de 17, 18 şi 19 septembrie a.c. şi care a reunit comunicări de apreciat nivel ştiinţific ale unor cunoscuţi muzicieni din ţară şi de peste hotare. Aşadar, am luat parte la o adevărată sărbătoare a muzicii, prevăzută şi în calendarul marilor aniversări UNESCO, sărbătoare ce a luminat, din noi unghiuri de vedere, valori ale culturii româneşti şi universale al căror destin s-a îndreptat şi se îndreaptă către luminile viitorului.

Opera componistică a lui Enescu este o pledoarie pentru omenesc, pentru luciditate şi echilibru, ea descinde dintr-o puternică vibraţie sentimentală care înregistra plusul lumii contemporane lui. Pe măsura trecerii anilor, dimensiunile acestei constelaţii enesciene, tipărită şi editată pe discuri aproape integral, sînt nemăsurabile, dovedindu-se că el a înţeles pe deplin frumuseţea şi nobleţea misiunii pe care şi-a asumat-o : de a se exprima pe sine şi de a exprima idealurile celorlalţi, de a rosti adevărul despre semenii săi, de a acţiona — cu bagheta, cu vioara, cu sfatul pedagogic sau cu condeiul — pentru înnobilarea coştiinţelor.

Forţa vitală a muzicii lui George Enescu constă în caracterul ei naţional, caracterul ei general-românesc, probat de însuşi faptul că muzicianul a dat contur distinct şi substanţă proprie sentimentului demnităţii şi identităţii noastre spirituale. Opera sa a fost configurată nu printr-o ruptură violentă cu trecutul, ci printr-un proces lent de asimilare şi sinteză relevabil în *Poema română*, în cele două rapsodii, în primele lucrări camerale dedicate pianului sau pianului şi viorii, în *Suita întîi pentru orchestră în do major*, cu acel neasemuit de original *Preludiu la unison*, model de stilistică devastatoare, de ştiinţa muzicii şi de arta sunetelor, sau în *Simfonia întîi în mi bemol major*. Încă din acesată perioadă, Enescu, ca purtător al unei bogate şi valoroase tradiţii, şi-a dat seama că muzica era o componentă de seamă a conştiinţei naţionale, că această ramură era adînc înrădăcinată în gîndirea şi practica muzicală a oamenilor de pe meleagurile noastre, că în ea se regăseşte felul lor aparte, inimitabil de a se exprima despre natură, despre spaţiile în care s-au născut.

Contactul cu ţara şi poporul său, trainica legătură pe care a avut-o cu oamenii şi cu locurile natale, atitudinea demnă, lucidă, marcată de mîndrie patriotică sînt prevăzute, în modalităţi specifice artei sunetelor, din pri-

mul opus — *Poema română* — pînă la ultimele lucrări : poemul vocal-simfonic *Vox Maris, Cvartetul de coarde cu pian op. 30, nr. 2, Uvertura de concert pe teme cu caracter popular românesc, Simfonia de cameră pentru 12 instrumente soliste op. 33.* Dacă în lucrările din prima perioadă de creaţie legătura cu folclorul se manifestă sub forma citatului, prilejuindu-i depăşirea a tot ce a fost încercat de compozitorii români dinaintea lui, operele ulterioare nu mai apelează la citat. În aceste lucrări, folclorul este sublimat, este subînţeles, este explorat din adîncuri, este re-creat sub formulă imaginară. Temele inventate de Enescu şi evoluţiile lor dobîndesc acel iz folcloric care depăşeşte tărîmul obişnuitului ; ele tîşnesc din memoria sa fenomenală ca dintr-un rezervor ce păstra intactă zestrea muzicală dobîndită în preajma ţăranilor şi lăutarilor satului ; peste această pulbere de aur a artei adevărate s-a aşternut o nouă realitate sonoră — cea provenită din puternicele centre muzicale ale Europei — Viena şi Paris. Asimilarea creatoare a tradiţiei europene, absorbirea conştientă a muzicii populare au favorizat apariţia acelei sinteze integratoare, inconfundabile, observată spre exemplu în cele trei simfonii. Enescu sparge tipare, iese din scheme, eliberîndu-se treptat de rigorile formelor tradiţionale, aşa cum procedează în *Sonata a III-a pentru pian şi vioară „în caracter popular românesc"* şi în lucrările ce i-au urmat.

În ultima perioadă de creaţie, George Enescu lărgeşte şi adînceşte conceptul naţional de compoziţie şi realizează o largă deschidere valorică pentru integrarea elementului cromatic, a succesiunilor de intervale mari, prin folosirea frecventă a ritmului parlando-rubato, prin emanciparea ritmului, prin apelarea la eterofonie, prezentă nu numai în *Simfonia de cameră pentru 12 instrumente soliste, op. 33,* cum se credea pînă de curînd. Din sursele folclorului urban sau rural, pe care l-a cunoscut şi preţuit în egală măsură, extrage componente ale recitativului şi elemente de rubato, componente modale, ritmice, infracromatice, sugestii plurilineare de tipul eterofoniei. I-au atras atenţia modurile populare care exprimă ethosul cîntecului românesc. De această inepuizabilă sursă de inspiraţie, George Enescu se va simţi permanent legat, coordonatele creaţiei populare luminîndu-i frumuseţile patriei, răgazurile de meditaţie, tainele propriului său univers lăuntric, destinul oamenilor.

În această ordine de preocupări se cer privite şi înţelese particularităţile arhitectonice ale creaţiei enesciene, care deseori se ridică la grade supreme de universalitate, viziunea personală asupra formelor şi limbajului, efortul depus de compozitor pentru a reduce la esenţă problemele cardinale ale artei sunetelor, de a adapta arhitecturile genurilor camerale şi simfonice tradiţionale la specificul graiului muzical popular.

Nobila căutare a idealului artei muzicale a avut o importanţă decisivă atît pentru iluştrii săi contemporani, cît şi pentru dezvoltarea de astăzi a gîndirii şi practicii muzicale. Înrîurirea exercitată, ce nu poate fi îndeajuns preţuită, imboldurile sădite de-a lungul deceniilor sînt evidente în activitatea unor compozitori ca Pascal Bentoiu, Ştefan Niculescu, Wilhelm G. Berger, Theodor Grigoriu, Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Anatol Vieru, Valentin Gheorghiu, Cornel Ţăranu, Dan Constantinescu, Corneliu Dan Georgescu, Doru Popovici, Dumitru Capoianu, Nicolae Beloiu, Myriam Marbe, Remus Georgescu, Lucian Meţianu, Carmen Petra Basacopol, Mircea Istrate, Sergiu Sarchizov, Felicia Donceanu, Anton Zeman, Irina Odăgescu-Ţuţuianu, Ştefan Zorzor, George Draga, Liana Alexandra Moraru, Corneliu Cezar, Vasile Herman, Vasile Spătărelu, Octavian Nemescu, Nicolae Brînduş, Nicolae Coman, Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan, precum şi în activitatea unor mai tineri compozitori — toţi percepînd substraturile emoţionale, poetica sonoră enesciană de evidentă fineţe şi distincţie, cuceririle din domeniul tehnicii componistice şi al construcţiilor sonore. Cu unele dintre lucrările reprezentative ale contemporanilor săi, ale compozitorilor noştri ajunşi în anii deplinei maturităţi sau aflîndu-se în pragul maturităţii, precum şi cu opere valoroase ale generaţiilor mai tinere ne-am reîntîlnit, cu firească emoţie, în cadrul actualei ediţii a festivalului care a fost generoasă sub raportul cuprinderii muzicii româneşti.

George Enescu realizează confluenţa dintre diferitele filoane şi straturi ale muzicii româneşti şi simfonismul european, arta sa impresionînd procesul de conturare a chipului nou al muzici universale. Piramida pe care o ridică în domeniul teoriei şi practicii artistice, al pedagogiei muzicale este astfel ferm angajată pe platforma gîndirii înaintate a epocii, muzicianul remarcîndu-se ca întemeietor de şcoală componistică şi interpretativă, ca făuritor al unei noi mentalităţi despre vocaţia artei de a înfrunta timpul, despre implicarea artistului în realităţile vremii sale. Revenirea necontenită la filonul muzicii populare româneşti, la această inepuizabilă sursă de inspiraţie, dobîndeşte semnificaţiile unor virtuţi patriotice pilduitoare.

Cu arcuşul şi bagheta a cîntat şi a dirijat prin toate oraşele României, prin toată Europa şi peste Ocean afirmîndu-se ca o mare personalitate a veacului, ca un titan al muzicii moderne. De la primul debut concertistic şi pînă în ultimii ani ai vieţii sale, creaţia marilor compozitori preclasici, clasici, romantici, postromantici şi contemporani a răsunat sub bagheta sau arcuşul lui Enescu, vestind lumii noblеţea sa sufletească, plinătatea şi prospeţimea inspiraţiei, frumuseţea universului sonor pe care îl aborda spre a dobîndi măsura perfecţiunii.

Creaţiile enesciene, model de umanitate

Theodor Grigorin

I

De la dispariţia sa în 1955, marele nostru compozitor naţional n-a încetat să se înalţe către statura grandioasă a celor deopotrivă cu el : Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Wagner, Mussorgski, Debussy, Bartók, Janacek, ş.a. Nici un om care are cît de cît simţul culturii nu se poate îndoi de acest adevăr.

O legendă în care violonistul de geniu juca un rol important, este completată de alta, poate mai puţin conturată pentru publicul larg, oricum de altă natură : aici începe efortul nostru **de apropiere faţă de tainele unei vaste creaţii, iar acest drum nu mai este nici neted, nici spectacular, el are ceva din liniştea misterioasă în care cresc arborii.**

În fapt, s-a întîmplat cam aşa : mai întîi noi, muzicienii, am realizat şi am rămas muţi de uimire în faţa tezaurului muzical pe care îl descopeream în partiturile enesciene. Se părea că, la un moment dat, publicului larg îi erau suficiente Rapsodiile **şi încă o lucrare, două. A urmat un moment de nedumerire al nostru, al muzicienilor, cînd ar fi putut să ne cuprindă dezolarea că această mare muzică nu poate ajunge la toate inimile. Dar nu ne-am pierdut speranţa, pentru că ici-colo întîlneai oameni fascinaţi de o lucrare enesciană considerată mai grea, unii de** Oedip, **alţii de** Sonata a III-a **pentru pian şi vioară, alţii de** Suita sătească **etc. Şi asta nu dintr-o psihoză colectivă sau nu ştiu ce orgolii naţionale.**

Victoria lui Enescu este victoria substanţei profunde şi adevărate a muzicii sale, care, mai devreme sau mai tîrziu, îşi găseşte drum spre oameni. Poate acest drum e încă la început, dar pe el muzica lui va merge triumfal înainte, nimic nu o mai poate stăvili.

În acest an centenar trebuie să fim de asemenea conştienţi de importantele consecinţe ale victoriei creaţiei enesciene. Mai întîi, aşa cum se arăta, muzica lui Enescu este deosebit de complexă şi nu e aşa uşor de pătruns în profunzimile sale. Ea solicită intens recepţia ascultătorilor, sînt necesare audiţii repetate pentru a ajunge la detalii, precum şi o oarecare cultură muzicală, pentru a ajunge la esenţe. Cînd iubitorii de muzică din ţara noastră vor cunoaşte mai profund şi în totalitate creaţia enesciană, nimic nu li se va mai părea greu din muzica universală sau românească, clasică sau modernă. Ne vom plasa deodată, datorită acestui mare spirit românesc, pe cele mai înalte piscuri ale comprehensiunii abstractului, al zborului neînfricat deasupra abiselor.

Cu alte cuvinte, la centenarul său realizăm că, dacă nemuritoarele lui capodopere au rămas luminoase şi fixe, ca acele stele de orientare ale navigatorilor, noi ne-am apropiat de ele, făcînd mulţi, mulţi paşi înainte, pe treptele spiritului.

Nu e aceasta marea şi miraculoasa lucrare a geniului creator, prin care arta şi umanitatea îşi regăsesc şi îşi recunosc vocaţia lor adevărată ?

II

SUITA I OP. 9

...1903. Un tînăr compozitor de 22 de ani dedica lui Saint-Saëns prima sa Suită *pentru orchestră. După opt decenii, lucrarea aceasta avea să rămînă una din cele mai celebre şi iubite pagini ale sale, fascinantă prin luminozitatea şi emoţia ei vie, prin delicateţea şi nervul desfăşurărilor sonore. Gustav Mahler, în multe sensuri vizionar, nu se înşela dirijînd-o în ultimul său turneu american din 1911.*

Aflăm aici glasul original al unui mare maestru la început de drum, care ignoră iconoclastia şi se înclină parcă în faţa giganţilor muzicii secolului XIX, depărtîndu-se totuşi de ei. Enescu aparţine viitorului chiar şi în această lipsă de prejudecată. Frontiera dintre cele două secole n-a fost o linie, oricît de imaginară ; unele spirite, se ştie, se aflau ancorate în trecut, altele prefigurau viitorul. Sîntem interesaţi tot mai puţin de ce delimitează timpul sau spaţiul, fiind însetaţi de profunzimea substanţei, singura în stare să ne justifice eforturile, trecerea.

Ascultînd atent Suita I, *simţi embrioanele luptei pe care o va da muzicianul cu sine şi cu materia sonoră, tot mai problematică şi mai greu de stăpînit. Sîntem înclinaţi să echivalăm tot ce e parte vizibilă în această muzică cu unele tendinţe neoclasice, aflate şi ele la început de drum, fiind prea apropiate de izvoare, dar acuitatea observaţiei noastre merge în prezent către* ce este românesc, *sau mai precis* ce este ethos românesc *în această*

magnifică muzică, pe care o simțim și o recunoaștem, integral a noastră.

Iată acest Preludiu la unison, *pentru care a curs multă cerneală, deconcertant la prima audiție, neînțeles, apoi elogiat, ce ne apare azi firesc, ca o lecție matură despre arta și fantezia componistică. S-a spus că e o doină care s-a amplificat pînă la a căpăta suflu simfonic, că e un fel de cîntec lung, melopee, monodie, afirmații desigur adevărate. Să trecem însă dincolo de aspectele exterioare, oricît de originale, și să ajungem la sentimentul din acest excepțional moment muzical, în care e focalizată o mare intensitate a emoției. Pentru Enescu, a cărui concepție era că muzica* e o mișcare, nu o stare, *mișcarea — în sens orchestral — fiind o simultaneitate de planuri sonore, conviețuind prin puterea unui flux,* Preludiu la unison *nu poate fi decît o clipă de liniște deliberată, o treaptă limpede, înainte de a imagina pagini de o complexitate extremă.*

În Menuet lent, *partea a doua, ascultătorul simte pulsul ternar al grațiosului dans. După primele măsuri uiți însă de el, pentru că una din cele mai splendide teme enesciene te poartă spre o lentă și învăluitoare plutire. Te poți întreba, firește, dacă s-ar putea imagina aici dansatori și nu e imposibil ca aceștia să fim chiar noi. Ușile saloanelor au fost deschise (de altfel ele n-au fost decît un pretext !) spre o reverie a naturii. O cronică engleză a timpului remarca în melodia enesciană inflexiuni misterioase și arhaice, iar noi putem spune, fără a greși, că ele sînt de un autentic suflu românesc.*

Surprinzătoarele sinteze se produc deodată și la nivel lucid și la cel adînc, subconștient. Prefigurarea ideii din Menuet *în* Preludiu *e o clipă a luciditățiî ?*

Intermediu, *partea a treia, pare o scurtă oprire pe o altă expresivă temă enesciană ; arabescurile ei finale, sînt ca o vignetă ce încheie o prețioasă notație poetică. Finalul* Suitei I *este, așa cum Enescu însuși o definea, „o tarantelă fantastică", în care ideile muzicale închid în ele profiluri melodice românești, iar unele elemente de mișcare sînt mai depărtate. Bogăția culorilor orchestrale, vigoarea articulațiilor ne fac să înțelegem ce foc închide în ea pana tînărului muzician.*

Farmecul Suitei I *e inepuizabil ; o ascultăm și o reascultăm mereu cu aceeași curiozitate și bucurie a spiritului, tocmai datorită acestui farmec, imposibil de definit și despre care am risca să spunem că e ca un nimb luminos, către care întindem mîinile, dar nu-l putem ajunge. Acest gest perpetuu semnifică aspirația noastră către frumos și lumină. Îl repetăm, pentru că, din interior, ceva ne spune că între noi și acest nimb distanța se micșorează.*

III

SONATA NR. 1 PENTRU PIAN ÎN FA DIEZ MINOR OP. 24

...Într-un concert organizat de Societatea Compozitorilor Români în noiembrie 1925 și dedicat lucrărilor sale, George Enescu își interpreta, în primă audiție, Sonata nr 1 pentru pian în fa diez minor, terminată cu un an înainte, în vara anului 1924.

Nu cunoaștem prea bine ce efect a produs această muzică asupra celor prezenți, dar ea va intra într-un lung con de umbră, cum se întîmplă adesea cu operele de artă de o densitate prea mare și o originalitate, în primul rînd, deconcertantă. Peste puțin timp, își va prezenta lucrarea și la Paris, fără a suscita interesul pianiștilor epocii.

Privită astăzi, Sonata nr. 1 *ne apare ca una din lucrările fundamentale ale artei enesciene, plină de poezie și farmec, prin care identificăm, ce a adus cu adevărat nou marele nostru compozitor. Uriaș laborator de creație muzicală, ideile sînt prelucrate și sintetizate în interiorul său, la cele mai înalte tensiuni. Enescu aspiră la autenticitatea absolută, se caută pe sine cu o forță titanescă. Lupta cu sine e de fapt o luptă dublă :* împotriva *a ce ar putea fi reminiscență din muzica clasică, pe care o cunoștea ca nimeni altul și căruia îi dăruise, nu doar ca interpret, o mare parte din sufletul său și* pentru *a atinge culmile unei expresivități profund originale, ce se aflau în străfundurile sale și care ne apar — în adevăratele lor dimensiuni — abia astăzi, după atîtea peripluri ale muzicii mondiale din ultimele decenii.*

Decantările lente ale acestei lupte simultane n-ar fi putut fi înțelese decît de foarte puțini dintre contemporanii săi, și asta mai mult prin intuiție, ele cerînd o cunoaștere mai largă a operei sale, ca și o perspectivă asupra ei.

Imensa moștenire clasică pe care Enescu o poartă cu el de-a lungul întregii sale vieți de interpret genial, îi cere stringent realizări de aceeași anvergură, în drumul său creator. Cum o înțelegea el această moștenire, acest tezaur clasic, reiese din cum își proiectează propriile lucrări. Nu facem decît să enunțăm această idee, oprindu-ne la ce numeam exprimare proprie, *urmărit cu tenacitatea exploratorului ce defrișează un drum posibil într-o pădure luxuriantă.*

La capătul acestui drum, sfîșietor de lung, se află cîntecul său lăuntric, de mare poet al naturii românești, cu irizări în care linia orizontului se confundă cu propriile zboruri, profunzimile peisajului, ambiențele fuzionează cu eul. Ne întîlnim aici cu o simțire autentică și pur românească, ce nu e numai reverie, oarecum statică, imobilă, ci o privire ascuțită asupra lumii, transportînd în ambele sensuri — subiectiv-obiectiv, obiectiv-subiectiv —

înțelesuri fundamentale despre viață și existență.

E pus în lumină, desigur, numai un aspect, destul de general, pentru că muzica aceasta mai conține contraste fine sau puternice, alunecări pe coarde subtile și neauzite, motive dramatice, topite într-un refuz al vehemenței, propriu muzicianului.

La centenarul său, realizăm plenar că personalitatea lui Enescu fascinează tocmai prin această luptă și lentă decantare, prin victoria unui drum componistic, ce țintește spre cele mai temerare înălțimi.

O viziune, o interpretare nouă asupra destinului său creator apar tot mai necesare ; ceea ce se consideră uneori prea ușor influențe, ne apar a fi sinteze și lupte necurmate, faze succesive, active și pline de vitalitate, proprii doar marilor spirite ale umanității.

Sonata nr. 1 *în fa diez minor e una din lucrările ce pot ilustra cele afirmate ; îngemănările între imanență și inovație de aici se vor elucida, doi ani mai tîrziu, în* Sonata a III-a *pentru pian și vioară. Nimic nu poate însă umbri alura de capodoperă enesciană a* Sonatei în fa diez minor.

IV

SIMFONIA A III-A (MONUMENT ENESCIAN)

...S-au scris anul acesta multe și frumoase cuvinte despre Enescu, în mai toate revistele și publicațiile. I-am citit cu interes mai ales pe poeți, pentru a afla cumva pînă unde se întind hotarele spiritului enescian. Rîndurile scrise sînt dovada unei iubiri ardente, uneori chinuitoare, sfinxul muzicii lui e adesea impenetrabil, deși — prin intuiție — știm că el păzește un tezaur.

Noi, muzicienii, ne-am apropiat mai mult de sensurile adînci ale creației marelui compozitor, sau poate analiza analizabilului ne dă această iluzie. S-ar putea ca și unii și alții să ne aflăm pe același prag, de unde se simte căldura iradierii, iar nucleul incandescent se află în mod sigur, dincolo.

Un torent de idei și imagini te înecă după fiecare contact cu lucrările sale monumentale. Ascultînd de curînd la Ateneu Simfonia a III-a, *scrisă în 1918, ce îl reprezintă, cu propriile sale frămîntări ca și ale epocii, în mod sincron, realizăm că ea e construită dintr-o lavă fierbinte, în care mor și se nasc instantaneu mii de voci, mii de existențe melodice, pentru a se subordona unor bolți imense, proiectate de mîna unui arhitect al grandorii. Cele trei părți ale lucrării, trei ipostaze ale materiei și mișcării, au fost imaginate adesea ca inspirate de* Divina Comedie *a lui Dante :* I : Purgatoriul, II : Infernul, II : Paradisul.

Dacă :

partea I este Purgatoriul, *atunci acesta este neliniștea noastră a fiecăruia, căutarea de sine, drumul sinuos și interminabil, îndoiala ce te poate cuprinde în atîtea momente ale vieții. Purgatoriul se află și înainte și după momentele de miră ale existenței, e starea de instabilitate generatoare de angoasă. Personajele melodice mari sînt aici ca niște uriașe semne de întrebare, rămase fără răspuns, iar în umbra lor personajele melodice mici nu se pot articula, pentru a deveni vizibile. Ele se agită în gol, nu ajung nici măcar a fi ornamentale. Peste toată această parte planează o tentă gravă a unui spirit rătăcitor, sentimentul unei imposibile întoarceri.*

Dacă :

partea a II-a e Infernul, *atunci el nu poate fi decît primul război mondial, primul cataclism militar de anvergură planetară, cu tot cortegiul lui de suferințe. Liniile mari ale orchestrei devin tragice, fantaste și absurde, încleștate pînă la a rupe structura materiei. Cînd s-a ajuns la apogeu, sîntem conduși de o mînă titanică mai sus, spre un supra-apogeu (dacă așa ceva există !), și apoi spre un supra-supra-apogeu pînă cînd ființa noastră este topită și epuizată. Dinspre o lume ce a rămas undeva departe și ar mai putea fi rațională și firească, se aude ecoul unui clopot ; sufletul orchestrei expiază, ducînd cu el stihiile sumbre. Totul pare o lecție că infernul se află aici, că autorii lui sînt oameni și tot ei pot și trebuie să-l zăgăzuiască. Partea dureroasă e că și cei salvați par mutilați de flăcările devoratoare...*

Dacă :

partea a III-a e Paradisul, *atunci Enescu desenează cea mai tulburătoare imagine : el este un peisaj românesc ! Fiecare dintre noi se va simți în altă parte, în leagănul țării, după cum i s-a relevat cel puțin o dată în viață acea pace și liniște a naturii, cu care s-a contopit o clipă.*

Pentru noi această contopire este o blîndă înserare de august, cînd, cu o strîngere de inimă, am simțit că soarele cade mai repede peste dealuri și umbrele sînt mai lungi, cînd, în briza ușoară a sfîrșitului de vară au pătruns sunetele catifelate ale unor tălăngi. Clopotul de la mănăstirea din vale, presimțit în vîrtejul părții a II-a, era acum aproape, sunetul lui venea din turla bisericii, ce singură rămăsese însorită.

În pasul Oituzului, Trotușului, Jiului și Prahovei, șrapnelele primului război mondial despicaseră brazi falnici, însîngeraseră pajiști înflorite, dar cele mai multe dintre plaiurile țării rămăseseră departe de clocotul sinistru. Le regăsim și astăzi neschimbate și le ascultăm liniștea adîncă. Chipul lui Enescu pare a fi pe aproape ; în liniștea Tescanilor sau a vilei „Luminiș", de care, adolescenți fiind, ne apropiam cu sfială, pentru ca nici pasul în iarbă să nu-i tulbure liniștea.

Nici nu bănuiam că acolo se concepeau monumente.

Un aspect înnoitor al structurii vocale în tragedia lirică „Oedip"

Sigismund Toduță

Mijloacele fonice care alcătuiesc inventarul orchestrei simfonice au cunoscut în secolul nostru o perfecționare tehnică și o lărgire considerabilă a diapazonului. Paralel cu perfecționarea tehnică a instrumentelor muzicale apar și modalități noi de emisiune și procedee inedite de a pune în vibrație corpul lor rezonator. Dezicînd vechiul adagiu, după care *Mens agitat mollem,* noile mijloace de sonorizare acționează asupra îmbunătățirii paletei de expresie, lărgindu-i dimensiunile (ritmice, dinamice, timbrale) și făcînd posibilă o desfășurare paralelă cu evoluția limbajului, realizată în domeniul morfologiei, sintaxei și lexicului.

Îmbogățirea treptată a arsenalului sonor nu se limitează numai la instrumentele muzicale ale orchestrei. Modalitățile de emisiune vocală se îmbogățesc și ele cu noi dimensiuni, solicitate de zonele expresive pe care muzica contemporană le abordează. Printre acești „noi veniți" se numără și noțiunea vehiculată prin termenul tehnic german *Sprechgesang.*

Ce însemnează acest termen tehnic, pentru care în românește s-a găsit un echivalent cu iz de retroversiune fidelă : *Cîntare vorbită ?*

Sursele principale — dicționarele și enciclopediile muzicale, dispuse, dintotdeauna, să ofere pentru orice noțiune cîte o *definitio nominalis,* — procedează, de data aceasta, în mod destul de parcimonios, iar multe izvoare lexicale prestigioase *(M.G.G.,* sau *Lexiconul — Riemann — Sachteil)* nici nu o încorporează.

— H.J. Moser [1]) trasează un semn de egalitate între *Rezitativ* și *Sprechgesang,* identificîndu-le cu „Prosastil des Gesanges", (în contrast cu stilul cantabile al Liedului și al Ariei lirice). Originile lui ar trebui căutate, după afirmațiile lui Moser, în *Accentus*-ul muzicii gregoriene, continuate prin *Deklamationstyp*-ul muzicii renascentiste, în *Secco-recitativo*-ul operei venețiene și napolitane, precum și în *Recitativo accompagniato. Oratoriul de Crăciun* al lui Schütz (1664), operele lui Gluck și *Sprechgesang*-ul wagnerian, reprezentat prin „ewige Melodie" (nu dezic încă posibilitatea de a „cînta") continuă firul evolutiv. Prin opera *Meistersinger* (H. Sachs : „Das war ein Stollen", Act. III) se configurează „Prosaische echte Rezitativ" și se delinieză traseul istoric al noțiunii, complementat cu unele aspecte din operele semnate de R. Strauss. [2])

— *Enciclopedia della Musica Ricordi* [3]) atribuie termenul *Sprechgesang* lui A. Schönberg „pentru a indica o declamație vocală, la care participă, în același timp, caracteristicile cîntului sau ale vorbirii. O asemenea expresie vocală respectă în mod fidel indicațiile ritmice ; sunetul se intonează la înălțimea indicată, dar o părăsește imediat, urcîndu-se sau coborîndu-se înainte de a-și consuma durata".

— După opinia lui Horst Seeger [4]) *Sprechgesang*-ul, într-o fază inițială, circumscrie un aspect al recitativului declamat *(decklamierende Rezitativ)* al Operei. În accepțiunea lui nouă, termenul se referă la corelația între cuvînt și sunet :

— stabilind cu precizie valorile ritmice, lăsînd însă nedeterminată înălțimea sunetelor,

— respectînd o formă evoluată a muzicii în cadrul melodramei, și

— în sfîrșit, înfățișînd un aspect al cîntului sub raportul melodiei vorbite *(Sprechmelodie).*"

— *Grove's Dictionary of Music and Musicians* [5]) vorbește de „un fel de declamație vocală care împrumută (ceva) din caracteristicile cîntului și vorbirii."

— Cuvîntul cel mai autorizat pentru determinarea acestei emisiuni vocale speciale îi revine lui A. Schönberg, căruia îi aparține, de altminteri, și promovarea termenului de *Sprechgesang.* În *Prefața* la *Pierrot Lunaire,* [6]) autorul consemnează :

> „Melodia, reprezentată prin note în vocea declamată, nu urmează (în afara excepțiilor special indicate) să fie cîntată. Interpretul are menirea de a modula vocea, ținînd cont, desigur, de intonațiile indicate printr-o melodie declamată. Aceasta se va realiza prin :
> I. menținerea precisă a ritmului... cu acea libertate care s-ar admite și în cazul unei melodii cîntate,

---

[1]) Hans Joachim Moser, *Musik-Lexikon,* Mv. H. Sikorsky Hamburg, 1955, vol. II, p. 1215 și p. 1037-1038.

[2]) Moser omite rolul vizionar al lui Mussorgski și opera *Boris Godunov,* unde scenele dramatice ale lui Boris și ale lui Pimen prevestesc noua emisiune vocală.

[3]) *Enciclopedia della Musica Ricordi,* Milano, 1964, p. 268.

[4]) Horst Seeger, *Musik-Lexikon,* 1966, VEB Deutsch. Ver I. M. Leipzig, p. 445.

[5]) *Grove's Dictionary of Music and Musicians,* vol. VIII, London, 1945, p. 26.

[6]) A. Schönberg, *Pierrot Lunaire (Melodramen),* op. 21, Univ. Ed. Wien, 1914.

II. deosebirea dintre intonația cîntată și cea declamată se specifică prin faptul că : intonația cîntată menține înălțimea sunetelor, pe cînd intonația declamată va puncta doar înălțimile și le va părăsi imediat prin alunecări și urcări. Interpretul se va feri, îndeosebi, de o rostire (cîntată). Această emisie nu se urmărește. Nu se tinde, în nici un caz, spre vorbirea reală, naturală. Dimpotrivă ! Trebuie să se evidențieze deosebirea dintre o vorbire obișnuită și o vorbire care participă direct la construcția muzicală. Niciodată nu vom evoca cîntarea propriu-zisă."

Și oricît de scrupuloase sînt, în aparență, indicațiile date de Schönberg, ele cuprind un apreciabil coeficient de aproximație :

„indicațiile lui Shönberg sînt vagi și pline de aproximații. Și s-au găsit, într-adevăr, în actul interpretării, interferențe de accepțiuni care diferă substanțial în redarea *Sprechgesang*-ului." [7])

— Referitor la „Deklamatorisch-rhythmischen Ergebnissen" și referitor la „melodramatische Art" al stilului vocal, să ascultăm ce spune autorul operei *Wozzeck* :

...„această vorbire specială cu caracter melodic, ritmic și dinamic nu reprezintă doar un mod de comunicare dintre cele mai bune..., ci a îmbogăți muzica de operă prin originalitatea sa, prin cele mai pure izvoare de exprimare artistică, de la șoapta vorbită pînă la un adevărat *bel parlare* prin avîntatele melodii vorbite, etc." [8]).

Premisele Sprechgesang-ului enescian

A. Prezența culturii muzicale tradiționale românești în creația enesciană se afirmă sub două aspecte : pe de o parte *Rapsodiile I* și *II* (1901) marchează o primă fază, a „citatului melodic", iar cea de a doua fază reprezentată prin : *Sonata pentru pian și vioară, nr. 3 „în caracter popular românesc"* (1926), *Impresii din copilărie* (1940), *Suita sătească* (1948), etc., promovează o viziune sublimată, aspectele unui folclor imaginar. La temelia lucrărilor sus menționate au putut contribui informațiile culese de Enescu, în timpul copilăriei sale, din mediul rural, iar, mai tîrziu, din sursele proliferate de informatorii (lăutarii) din mediul urban. Ambele izvoare oferă (prin colinde, bocete, doine, balade și strigături de joc), suficiente imagini ale „recitativului simplu, ale parlato-ului, ale recitativului ritmic-melodic și ale recitativului melodic". [9]) Formele de acompaniament ale recitativului epic puteau prefigura, de asemenea, unele aspecte arhetipale românești, în procesul configurării imaginilor evoluate de „țiitură simplă, țiitură ritmico-armonică, combinarea țiiturii cu procedee heterefonice și polifonice". [10])

Folclorul românesc promovează aceste expresii artistice din timpuri istorice îndepărtate. Dispune de intonații arhetipale de o surprinzătoare originalitate, care, împreună cu structura modală, organizarea microtonă, complexele fenomene ritmice și sugestiile pluriliniare de tipul heterofoniei au devenit surse de înnoire pentru creația cultă românească din secolul nostru.

Prezența „țipuriturilor, „chiuiturilor", „strigăturilor" („ciote"), și „descîntatului" se identifică în mai toate zonele folclorului nostru. A „chiui", a „descînta", a „iuii", a „dîrlăi", a „cimpoi", a „piui" sînt fenomene care însoțesc cîntecele epice [11]), dansurile [12]), cîntecele de nuntă [13]) (sub formă cîntată și chiar recitată), precum și strigăturile de joc recitate.

Acest nomenclator variat vehiculează tot atît de bogate forme de realizare, cu particularitățile caracteristice diferitelor zone folclorice. Dacă în Țara Oașului „chiuiturile" („țipuriturile") se plasează în zonele acute și supraacute de emisiune laringiană, „bătrînească" rădăuțiană se afirmă „fără vibrato", „apropiată mai mult de vorbire" [14]), iar în „Ariile de dans cu text din Bihor cuvintele nu sînt recitate, ci sînt cîntate pe scheletul melodiei", avînd aici „structura unor cîntece de joc." [15])

Folcloristica și etnomuzicologia românească promovează termeni tehnici și delimitează fenomenul cu multă plasticitate. Astfel, C. Brăiloiu vorbește de „recitativ epic", — I. Cocișiu subliniază prezența „versurilor clamate", — C. Zamfir sesizează „strigătura modulată", — iar Al. Vlahuță descrie „chiotele", sau „strigătele", „cu glas tărăgănat, jumătate vorbă, jumătate cîntec", — în timp ce Nicolae Filimon afirmă (strigătura) „...nu este nici cîntec ; nu este iar o simplă recitate ; ci și una și alta" [16]), pe cînd „caracterul pronunțat arhaic-rudimentar", (al strigăturii), după V. Medan,

---

[7]) *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, ibid.

[8]) Bergs Wozzeck. *Vortrag von 1929*, p. 311, după H.F. Redlich, *Alban Berg*, 1957, Univ. Ed. Wien, p. 109—110.

[9]) Comișel Emilia, *Recitativul epic al baladei* (Supliment nr. 6, 1954 *Muzica*, p. 3

[10]) *Ibid*, p. 10 —
Confr. și I. Cocișiu, *Cîntece populare românești*, Ed. muzicală a U.C. din R.P.R., București, 1960, p. 12—13.
C. Zamfir. V. Dosios. *132 Cîntece și jocuri din Năsăud*, Ed. muzicală a U.C. din R.P.R., București, 1958, p. 33—34.

[11]) Medan Virgil *Cîntece epice*, Cluj-Napoca, 1979, p. 31.
Mîrza Traian *Folclor muzical din Bihor*, Ed. muzicală a U.C. Buc. 1974, p.72.

[12]) *Antologie folclorică din ținuturile pădurenilor*, Ed. muzicală a U.C. București, 1959, p. 22.

[13]) Fl. Budescu, S. Ciubotaru, V. Bîrleanu, *Bătrînească*. Doine, bocete, cîntece și jocuri din ținutul Rădăuților. Caietele Arhivei de Folclor, I, Iași, 1979, p. XXXIV.

[14]) *Ibid*, p. XXIV

[15]) Bartók Béla, *Rumanian Folk Music*, Edited by Benjamin Suchoff, M. Nijhoff, The Hage, 1967, p. 53.

[16]) G. Enescu va spune, mai tîrziu (1931) : „mi-chanté mi-parlé..." (Gavoty Bernard *Les souvenirs de Georges Enesco, Paris*, Flammarion editeur 1955).

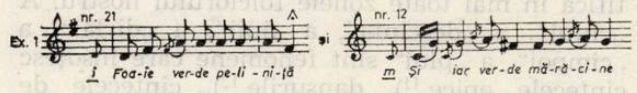
reprezintă o fază „intermediară între graiul articulat şi ceea ce numim cîntare propriu-zisă". [17])

Din timpuri străvechi cîntecul popular românesc a cunoscut o mare varietate de emisiune vocală.

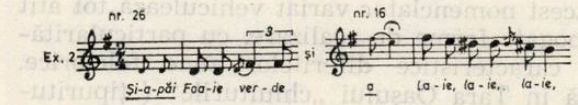
a). *Anacruzele* care premerg structurii muzicale propriu-zise, se pronunţă pe vocalele, silabele şi interjecţiile : *a, ă, i, î, în, e, ei, dar, n, m, nda, măi, hăi, năi, si, z, şi-a-păi, şi, ci,* etc.

Anacruzele se intonează pe :

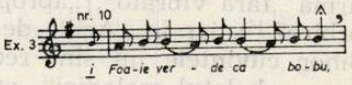
— sunetul din *incipit*-ul primei linii melodice [18]) (ex. 1)



— două sunete împrumutate din *incipit*-ul primei linii melodice (ex. 2)

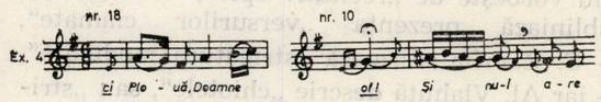


— un interval de secundă din *incipit*-ul primei linii melodice (ex. 3)

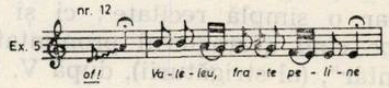


— un sunet cu intonaţie nedeterminată

— un sunet sau mai multe sunete aflate la un interval de terţă-cvartă-cvintă-sextă de *incipit*-ul primei linii melodice (ex. 4, 4a)

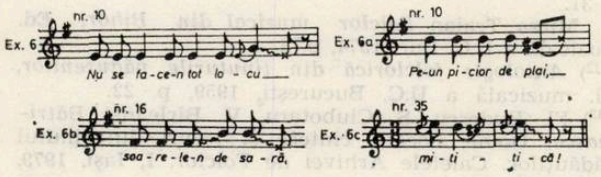


— un sunet urmat de *glissando* pînă la *incipit-ul* liniei melodice. (ex. 5)

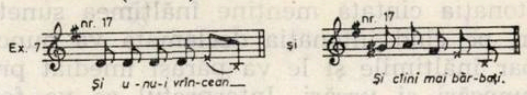


b). *Sfîrşitul* rîndurilor melodice se termină adesea :

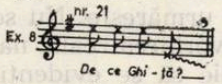
— printr-un *glissando,* urmat de o notă recitată, la terţă inferioară (ex, 6) sau superioară (ex. 6a) sau la cvinta inferioară (ex. 6b) sau la sexta inferioară (ex. 6c)



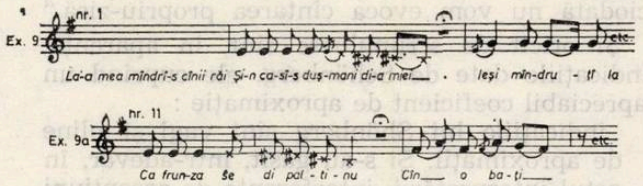
— două sunete recitate încheie rîndul melodic (ex. 7)



— printr-un grup de note recitate (ex. 8)

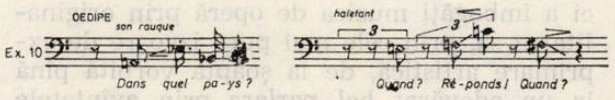


c). Fragmentul de recitativ epic apare adesea, în secţiunea mediană a doinei. [19]) (ex. 9, 9a)

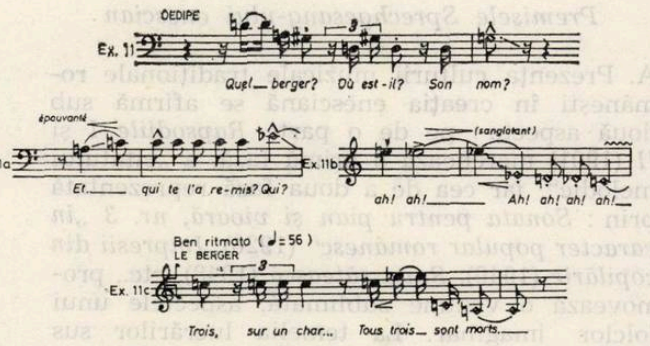


Cele trei forme : (a) *anacruzele,* (b) *sfîrşitul rîndurilor melodice* şi c) *secţiunea mediană* a doinei conţin elementele intonaţionale cele mai caracteristice ale recitativului epic, promovat de folclorul românesc. [20]) Sînt idiome arhetipale care conţin *in nuce* tiparele înnoitoare ale structurii vocale enesciene, încorporate în monumentala tragedie lirică.

a). însuşesc un *caracter anacruzic* (ex. 10, 10a)

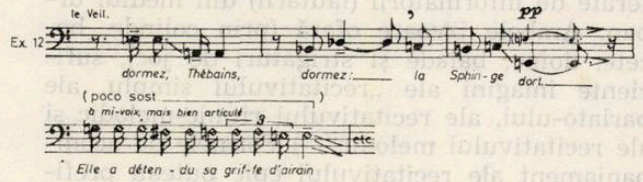


b). apar la sfîrşitul inciziei, sau frazei (ex. 11, 11a, 11b, 11c).



c). se plasează în mijlocul frazei (ex. 12)

d). se înscriu cu caracterul unei fraze diatonice : (ex. 12a)



---

[17]) Medan, V. *1 000 chiuituri de pe Someş,* Casa Jud. a Creaţiei Populare Cluj, 1969, p. 28.

[18]) Pentru exemplele nr. 1—8, confr. V.D. Nicolescu, C.Gh. Prichici, *Cîtece şi jocuri populare din Moldova,* Ed. Muz. a U.C. din R.S.R. 1963.

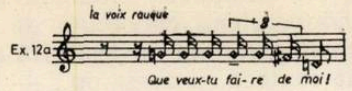
[19]) Pentru exemplul nr. 9 precum şi nr. 9a confr. Fl. Budescu, S. Ciubotaru, V. Bîrleanu, *Bătrînească* Iaşi, 1979.

[20]) *Parlato* a). Parlato recitativ vorbit „băsmit", notat cu

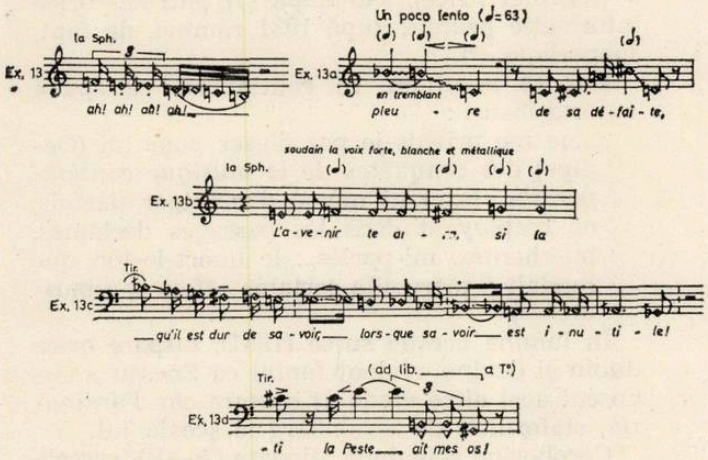
b). Recitativ simplu *(recto tono)*

c). Formule melodice cu caracter recitativ

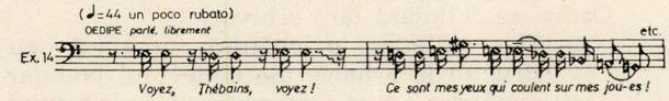
(E. Comişel, *Op. cit.* p. 3).



sau cromatice (ex. 13, 13a, 13b, 13c, 13d)



e). Constituie întregul monolog (ex. 14)



B. Literatura muzicală cultă, începînd cu primul deceniu al secolului nostru, promovează unele aspecte ale *Sprechgesang*-ului și, în consecință, putea constitui un *ante quem*, — cea de a doua sursă și punct de plecare pentru autorul tragediei lirice *Oedip*.

Cronologii

Urmînd etapele principale în apariția cronologică a celor mai semnificative momente, legate de acest *novum* al muzicii culte, anul 1901 poate fi considerat ca piatră de hotar ; marchează data primelor schițe ale melodramei *Gurrelieder* de A. Schönberg. [21])

— 1910 A. Schönberg, *Die glückliche Hand,* op. 18, p.a. 1924

— 1911 După o întrerupere de 10 ani, A. Schönberg termină partea a III-a a melodramei *Gurrelieder.* (1912 by Univ. Ed. Wien, Extr. de pian).

— 1912 A. Schönberg. *Pierrot Lunaire* (Melodrama), op. 21, editată la Univ. Ed. Wien, 1914.

— 1912 Alban Berg promovează pentru prima oară *Sprechgesang*-ul în al său *Altenberg-Lieder,* op. 4.

— 1916 G. Enescu schițează *Strigoii,* utilizînd recitativul declamat [22]).

— 1917 Igor Strawinsky termină *Les noces* (Edit. J.W. Chester, London, 1922).

— 1920-1923 — Se elaborează extrasul de pian al tragediei lirice Oedip [23])

---

[21]) „...cea mai timpurie notare cu ajutorul unor simboluri muzicale ale unei *voci vorbite (Sprechstimme)* schönbergiene trebuie să fi existat deja în 1901 în schițele compoziției". (H.F. Redlich, *Alban Berg,* Univ. Ed. Wien. 1957, p. 110—111).

[22]) Aparține lui Cornel Țăranu meritul de a reconstitui din *membra disjecta* această partitură de o valoare documentară unică, care atestă utilizarea *Sprechgesang*-ului de către Enescu încă din anul *1916.*

[23]) Elaborarea dramei lirice *Oedip* cuprinde un interval de timp între 1914—31, susceptibil de a fi compartimentat în trei etape :

— geneza (1914—1920)

CRONOLOGIA UTILIZARII SPRECHGESANG-ULUI

A. SCHÖNBERG	A. BERG	I. STRAWINSKY	G. ENESCU
1910 Die glückliche Hand, op. 18 (p.a. 1924)*			
1911 Gurre-Lieder (P. III)			
1912 Pierrot Lunnaire, op. 21 edit. 1914	1912 Altenberg-Lieder, op. 4		
			1914-1920 Oedip (geneza)
			1916 Strigoii
		1917 Les noces	
			1920-1923 Oedip (extras de pian)
	1922 Wozzeck		
		1926 Oedipus-Rex	1923-1931 Oedip (partitura de orchestră)
1930-1932 Moses und Aron			
	+1935 Lulu		
1936 Kol Nidre, op. 39			
1942 Ode an Napoleon, op. 41			
1947 A Survivor from Warsaw, op. 46			
1956 Moderner Psalm, op. 56			

* 1908-1913 (după Willi Reich - SCHÖNBERG. Verl. F. Molden. Wien, 1968, p. 321.

— 1922 Alban Berg termină opera *Wozzeck.*
— 1926 Igor Strawinsky termină opera-oratoriu *Oedipus-Rex.*
— 1930-1932 — A. Schönberg, *Moses und Aron* (Ed. Schott's Sohne, Mainz, 1958). [24])
— 1935 Moare Alban Berg, lăsînd neterminată opera *Lulu*
— 1936 A. Shönberg, *Kol Nidre,* op. 39
— 1942 A. Shönberg, *Ode an Napoleon Bonaparte,* op. 43 (1944)
— 1947 A. Schönberg, *A survivor from Warsaw,* op. 46
— 1950 A. Schönberg, *Moderner Psalm,* op. 50

În sensul acestei cronologii sumare, între schițele melodramei schönbergiene *Gurrelieder* (1901) și schițele enesciene *Strigoii* (1916), s-au scurs 15 ani. Trebuie însă să ținem cont de faptul că elaborarea părții I—II a melodramei schönbergiene a fost urmată de o pauză de 10 ani, iar partea a III-a care promovează, de fapt, pentru prima oară *Sprechgesang-ul* — datează din anul 1911. Rezultă, deci, în mod real, că geneza celor două lucrări — *Gurrelieder și Strigoii* — se află la o distanță de numai 5 ani. La aceeași distanță (de circa 5 ani) se situează și data elaborării celor două lucrări următoare : *Pierrot Lunaire* (editată în 1916) și *Oedip* (extrasul de pian 1920—24). Ca urmare a acestei cronologii, apare, în modul cel mai firesc, întrebarea : a cunoscut Enescu lucrările menționate, semnate de marele lui contemporan ? Și dacă nu le-a cunoscut, trebuie să facem apel la enigmaticul : *Magna ingenia conveniunt ?*

Un prim răspuns la această întrebare, se pare, că ni-l dă Marcel Mihalovici :

„D'ailleurs Enesco a connu une partie seulement d'oeuvre de Schönberg : le *Quatuor nr. 2 avec voix, Pierrot Lunaire, Erwartung* et les *Cinq pièces pour Orchestre.* Il ignorait par conséquent la discipline dodécaphonique shönbergienne ou, tort au plus, n'en avait-il que de vagues notions." [25])

Informațiile acestea prețioase, provenite din partea lui M. Mihalovici, conțin și unele omisiuni. Astfel, ele nu precizează data la care se referă contactul sumar și „vagues notions" ale lui Enescu despre *oeuvre*-ul schönbergian, — cum nu pecizează nici ulterioarele contacte posibile avute, pînă la terminarea tragediei lirice *Oedip.* (1931).

— extras de pian (1920—1923)
— orchestrația (1923—1931)
Confr. Romeo Ghircoiașiu, *Considerații asupra periodizării operei* lui G. Enescu, în Studii de muzicologie, vol. IV, București, 1968, p. 116

[24]) După A. Golea, Schönberg „écrivait, au 1926, le premier grand ouvrage lirique compose selon la technique dodécafonique". *Disque,* nr. 124, XI/1961.

[25]) Mihalovici Marcel *Muzica* III/1978, p.47.

Și, deși, M. Mihalovici enumeră printre lucrările schönbergiene cunoscute de Enescu și *Pierrot Lunaire,* rămîne nedeslușită data la care s-a luat contact cu acest op : — înainte de 1920—1931 (perioada propriu-zisă de gestație a tragediei lirice), sau după (?), întrucît orice informație primită după 1931 rămîne, de fapt, inoperantă. [26])

Dar să ascultăm, în continuare, ce spune autorul însuși :

„...ne me privais-je pas d'user pour lui (Oedipe) des *conquêtes de la musique contemporaine,* (s.n.) ni même d'anticiper parfois, en employant dans les passages déclamés, mi-chantés, mi-parlés... le quart-le-ton que rendait à merveille certains effets speciaux, etc" [27])

În lumina acestei surse (1951), dispare orice dubiu și devine evident faptul că Enescu a cunoscut acel *altro modo di cantare che l'ordinario,* statornicit de Schönberg și școala lui.

Coroborînd cele două alineate (A—B), sursele care au generat structura textului vocal din *Oedip,* se deliniază fără echivoc.

— Ele oglindesc o legătură organică cu structurile arhaice ale cîntecului popular românesc care promovează recitativul epic, sinonim cu *Sprechgesang*-ul. Prezent nu numai în mediul geografic al copilăriei compozitorului (Moldova), dar și în folclorul tuturor regiunilor locuite de români, acest mod de exprimare face parte din graiul nostru muzical arhaic, tot atît de organic cum sînt și modurile intonaționale (doric, frigic, lidic, etc), care determină ethos-ul melodic al cîntecelor noastre. Prin particularitatea emisiunii vocale, specifică recitativului epic, Enescu încorporează în contextul operei sale unul din acele elemente pe care muzicologia apuseană, și autorul însuși, l-au consemnat sub aspectul „contribuții originale orientale". [28])
— Altoind acest „aport original" pe trunchiul culturii muzicale europene, promovate inițial de Schönberg și școala lui, Enescu îmbogățește lexicul mijloacelor de expresie și lărgește vocabularul genului de Operă contemporană.

Aspecte semeiografice

Paralel cu semnele tradiționale ale scris-cititului muzical, inovațiile aduse pe tărîmul

[26]) Remarca lui O.L. Cosma :
„Enescu a folosit cu succes inovația adusă de Schönberg în domeniul lărgirii tehnice a posibilităților de exprimare vocală... recurgîndu-se la declamația cîntată *(Sprechton)*",...
pledează de asemenea, pentru cunoașterea de către Enescu a melodramei *Pierrot Lunaire. (Oedip-ul enescian,* p. 232).

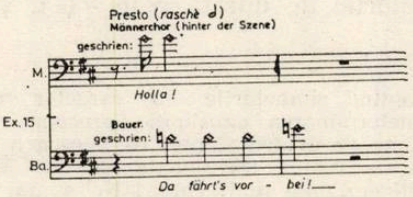
[27]) Gavoty Bernard, *Les souvenirs de Georges Enesco* (1951), Paris, Flammarion Editeur, 1955.

[28]) „...eu (am scris) o operă cu elemente orientale." (P. Comarnescu, *Arta românească, Lămuriri privitoare la problemele specificului românesc. De vorbă cu maestrul G. Enescu",* „Politica", București, 5.II.1927.

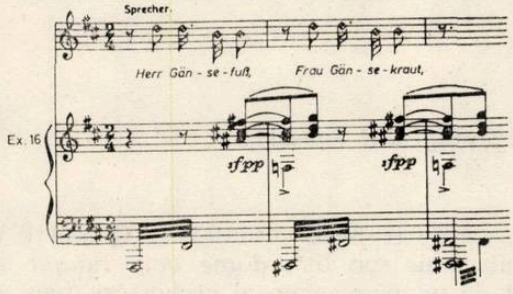
emisiunilor vocale (şi instrumentale) sînt chemate să fie explicitate prin noi simboluri, să fie proiectate printr-un *cod* corespunzător.

— *Die glückliche Hand* (op. 18) nu promovează *încă* semne speciale de notaţiune pentru *Sprechgesang*. Partea *6 Frauen und 6 Männer* sînt reprezentate : „durch Tonhöhe und Rhythmus dargestelten Sprechmelodie..." unde ritmul şi dinamica se respectă aidoma, în timp ce înălţimile de sunete se interpretează doar aproximativ : se exclude, oricum, o vorbire „cîntată". [29])

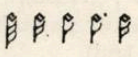
— *Gurrelieder* (partea III) recurge la semne speciale, atît pentru Männerchor, Bauer [30]) (Ex. 15)



cît şi pentru Sprecher (ex. 16)

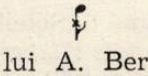


Se promovează caracterul (de fond) romboidal, dînd graficei înfăţişarea de *notazione bianca,* iar steguleţele indică cu precizie valorile de durată : (ex. 17)

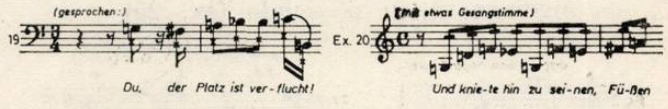


Durata pătrimii şi doimii (doimii cu punct) *nu este explicită.*

— În *Pierrot Lunaire* (op. 21) toate valorile de note destinate *Sprechgesang*-ului sînt notate cu semnele tradiţionale de *notazione nerra* — : (figurile romboidale fiind eliminate). Cu excepţia valorilor cîntate *(gesungen),* notele se constituie din 3 elemente : capul, coada notelor şi cruciuliţa : (ex. 18)



Aparţine lui A. Berg iniţiativa de a promova stilul unui „rhythmische Deklamation" în cadrul unei Opere. Deşi, în linii generale, Berg urmează indicaţiile lui A. Schönberg [31]), în partitura operei *Wozzeck* apar noi nuanţe subtile cu privire la rhythmischen Deklamation. „În timp ce *Wozzeck* prin (ex. 19).

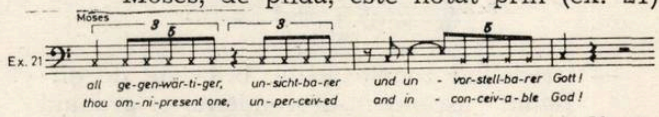


reprezintă un fragment de *Sprech-Melodram* cu concentrată emoţionalitate, partea Mariei (ex. 20).

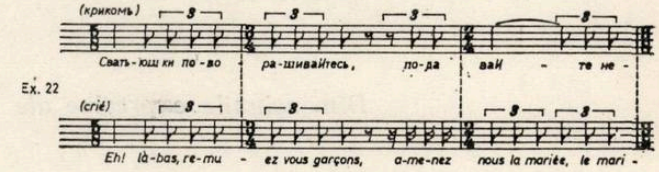
se apropie de un *Legato-Singer* cantabil, subliniat şi prin proiectarea grafică diferită a celor două momente". [32])

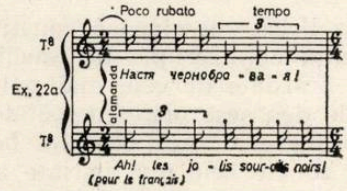
— *Moses und Aron* promovează o nouă dimensiune a emisiunii vocale. [33])

Moses, de pildă, este notat prin (ex. 21)



— I. Strawinski recurge în *Les noces* [34]) la un cod ritmic simplu pentru indicarea *Sprechgesang*-ului : (ex. 22, 22a).





— În opera *Lulu,* A.Berg utilizează elemente semeiografice distincte pentru a sublinia diferenţa între *rhythmische Deklamation*

şi vorbirea care se apropie mai mult de o emisiune cîntată („halb gesungen")

(♪) [35].

— Cele mai complexe aspecte ale *Sprechgesang*-ului le putem indentifica în partitura tragediei lirice enesciene. O complexitate chemată să instrumenteze, alături de celelalte mijloace de expresie, universul dramatic incandescent al operei.

Începînd cu actul II (tabloul II) ni se relevă o fantezie creatoare fără limite, cu rădăcini în

---

[29]) A. Schönberg, *Die glückliche Hand,* op. 18, Ed. Univ. Spielanweisungen

[30]) A. Schönberg, *Gurrelieder,* Univ. Ed. (Extras de pian), p. 106, şi p. 188—201.
Mai tîrziu (în scrisoarea către A. Berg din 1913) Schönberg amendează cu noi nuanţe concepţia sa asupra *Sprechgesang*-ului : „...als lagenunterschiede anzusehen, — nicht als Intervallproporzion..."

[31]) A. Schönberg, *Pierrot Lunaire* (Vorwort)

[32]) Redlich, *Alban Berg,* 1957, Univ Ed., p. 111—112.

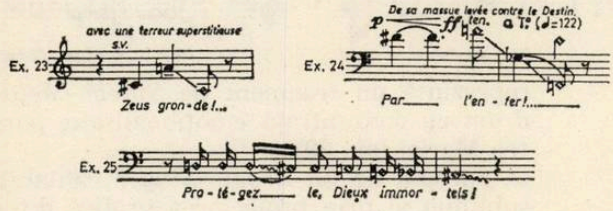
[33]) A. Schönberg, *Moses und Aron* — „Deosebirile de înălţime sînt chemate să caracterizeze doar declamaţia, remarcă autorul. (Schott's Söhne. Mainz, p. 2.)

[34]) I. Strawinski, *Les noces,* J. W. Chester, p. 104 şi 118

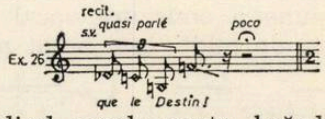
[35]) A. Berg, *Lulu,* Univ. Ed. Wien, p. 6

folclorul muzical românesc. *Sprechgesang*-ul apare :

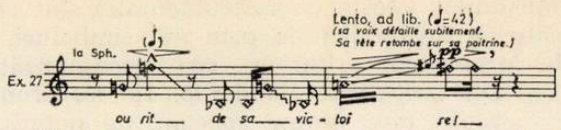
— precedat sau urmat de *glissando* (ex. 23)
— constituindu-se dintr-un singur *glissando* uriaş (ex. 24)
— combinîndu-se cu lunecarea cromatică, îngemănată cu *glissando* (ex. 25)



— explorînd registrul grav, ameninţător (ex. 26) .



— sfredelind zonele acute, brăzdate de *glissandi* ascendent-descendente şi gradînd efectele emisiunii vocale prin implicarea microtoniilor (ex. 27).



Iată, doar, cîteva din aspectele atribuite *Sprechgesang*-ului de fantezia creatoare a orfeului moldav.

Am arătat mai sus că Schönberg foloseşte aceeaşi figură romboidală unică, atît pentru durata pătrimii, cît şi pentru doimea şi doimea cu punct (Vezi ex. 15, 16). Spre a evita confuzia provocată de această lipsă de diferenţiere a duratelor de note, Enescu notează textul muzical pe un portativ cu ajutorul figurilor romboidale, iar deasupra lor apar, în paranteză, valorile de durată reale : (ex. 13a, 13b, 27). [36]

[36]) Adoptînd simbolurile cu caracter romboidal pentru determinarea emisiunii *Sprechgesang*, apare cît se poate de evident faptul că Enescu a cunoscut, în afara lucrărilor menţionate de M. Mihalovici şi *Gurrelieder*. Mai mult chiar ! Nu numai că a cunoscut-o, dar i-a adus şi îmbunătăţirile de rigoare acolo unde sistemul schönbergian este lacunar.

Dimensiunile expresive ale Sprechgesang-ului enescian

Tragedia lirică enesciană e constituită printr-o secvenţă neîntreruptă de imagini şi stări sufleteşti, brăzdate de cele mai puternice impulsuri. Ele depăşesc prin intensitatea lor sfera de exprimare a tradiţionalului *bel canto* şi abordează zonele cele mai variate ale rostirii. Preocupat să proiecteze ideile sale cu ajutorul celor mai adecvate simboluri semeiografice, Enescu rămîne consecvent şi atunci cînd va adopta sfera *Sprechgesang*-ului. Din ansamblul termenilor tehnici spicuim cîteva expresii, ele avînd şi darul de a jalona categoriile estetice la care se situează discursul muzical. Parametrii înălţimilor, duratelor, intensităţilor, precum şi diversele culori ale paletei orchestrale, sînt coroborate cu termenii de expresie, spre a da sensul dorit de situaţia dramatică.

1. *Păstorul* rosteşte cuvintele : „Zeus grande" ! cu *une terreur superstitieuse* (însoţit de registrul grav, intonat al S.C., în pp, pag. 1 (extras de pian).

2. *Oedip* exclamă : „Ah !" (în registrul grav)... *d'une voix étouffée* (pag. 91)

3. *Sfinxul* rosteşte cuvintele : „que le Destin" ! într-o manieră *quasi parlée* (p. 102).

4. *Sfinxul* pronunţă : „Ah ! ah ! ah !" susţinut de orchestră în registrul grav... *sanglotant* (pag. 103).

5. *Corul* subliniază cuvîntul „maudit !" printr-un *cri* în fortissimo, sprijinit de orchestră în f f f.

6. *Oedip* rosteşte cuvintele : „Quand il dormirait dans son lit", *d'une voix rauque* sprijinit de un pianissimo al orchestrei (pag. 156).

7. *Tiresias* intonează : „Hélas! qu'il est dur de savoir", *moitié parlé,* (fără acompaniament), pag. 158.

8. *Oedip* ordonă : „Assez ! Va-t-en d'ici !", cu *fureur* susţinut de orchestră în fortissiomo, în registrul grav (p. 168)

9. *Oedip* rosteşte întrebările : „Quand ? Reponds ? Quand ?, cu un *haletant* înfiorător, însoţit de un ppp surd, în registrul grav al orchestrei (p. 178).

10. *Jocasta* recită : Hélas ! Infortunné ! cu *la voix blanche,* (orchestră în pianissimo) (pag. 189).

11. *Păstorul* lămureşte situaţia : „on le disait... fils... de Laios", *la voix lui manquant* (pag. 196)

12. *Oedip* exclamă : „Soleil tu vois mex yeux pour la derniere fois !"... *criant dans un rôle* (fără orchestră) (pag. 197)

13. *Oedip* izbucneşte : „Ah !", apare ca un *hurlement d'Oedip dans le palais,* orchestră în ppp posibile (pag. 199).

14. *Corul* rosteşte cuvintele : „Horreur ! Horreur !", cu *une chuchotement épouventé,* cu orchestra în ppp (p. 199)

15. *Oedip,* după enucleaţia mutilantă apare : „Voyez, Thebains, Voyez !", intonat *parlé li-*

brement, cu acompaniament orchestral în bp. (pag. 201)

„Avec une terreur superstitieuse", „d'une voix étouffée", „quasi parlé", „sangloutant", „cri", „d'une voix rauque", „moitié parlé", „avec fureure", „haletant", „la voix blanche", „la voix lui manquant", „criant", „hurlement", „une chuchotement épouventée", „parlé librement", „comme pris de folie", etc.

Iată dimensiunile expresive şi paleta bogată, deosebit de colorată, atribuită de Enescu acelei emisiuni care „are ca efect sublinierea forţei tragice a destinului uman." (O.L. Cosma). Sînt purtătoarele — pe cît de originale, tot atît de îmi vin în minte cuvintele cu care îşi încheia care *opul 23* cîştigă încă o dimensiune novatoare în plus, şi se înscrie printre valorile universale ale genului.

George Enescu şi a III-a sa sonată pentru pian şi vioară

Ştefan Niculescu

În primul disc dintr-o serie intitulată semnificativ „Orient-Occident" şi apărut în deceniul al şaptelea, Yehudi Menuhin imprima, pe una din feţe, muzică tradiţională indiană, iar pe cealaltă faţă, *Sonata a III-a pentru pian şi vioară* „în caracter popular românesc" de George Enescu. De asemenea, în al doilea disc, el alătura tot muzicii indiene o sonată pentru vioară de Béla Bartók. Pentru Menuhin, Enescu şi Bartók erau astfel cei dîntîi dintre europenii care puteau fi asemuiţi străvechii şi pînă recent ignoratei culturi indiene, semnificaţia artei lor depăşind, prin urmare, cadrul — în prezent restrîns — al tradiţiilor europene.

Fără inventarea unor procedee noi de exprimare — scria Michel Butor în *Eseuri asupra modernilor* — nu vom putea stăpîni complexitatea mentală pricinuită de întîlnirile, opoziţia sau amestecul de civilizaţii din spiritele noastre. Tot astfel, pentru a obţine confluenţa dintre străvechea muzică românească şi simfonismul european — culturi muzicale pînă atunci independente sau chiar opuse — Enescu a elaborat o artă nouă, care a impus atît universalizarea muzicii româneşti cît şi conturarea unui chip nou al artei universale.

Arhitectura sonatei, bunăoară, este o creaţie tipică Europei cultivate, iar Enescu a ştiut să asimileze esenţa la şcoala marilor creaţii ale lui Beethoven, Brahms sau Franck. Dar seva care alimentează cea de a treia *Sonată pentru pian şi vioară* de Enescu are cu totul altă sursă şi anume străvechea muzică populară românească : *dansul,* în ultima, cea de a treia parte a sonatei, şi, mai ales, *cîntecele în ritm liber* (ca de pildă cîntecul lung sau doina) în primele două mişcări.

Nu trebuie să se creadă însă că Enescu a preluat nemijlocit unele melodii din muzica populară românească. Dimpotrivă, străvechea noastră muzică orală, inclusiv în ipostaza ei lăutărească, de care Enescu s-a apropiat cel mai mult, i-a *sugerat* schimbări esenţiale de perspectivă, i-a impulsionat decisiv creativitatea. Enescu însuşi declară că şi-a propus să creeze „paralel cu muzica populară", dar prin mijloace absolut personale, lucrări, asemănător caracterizate" de unde şi titlul „în caracter popular românesc" atribuit *Sonatei a III-a pentru pian şi vioară* precum şi altor lucrări explicit româneşti. Iar acest remarcabil rezultat a fost atins în ciuda absenţei citatului din muzica populară (citat folosit de Enescu doar la începutul carierei sale în *Poemă* şi *Rapsodii),* tocmai prin dezvoltarea şi generalizarea unor principii folclorice, melodice şi ritmice, din zona ritmului liber, a dansului şi parţial a colindului, care au declanşat o organizare cu totul personală a limbajului.

Încorporarea în gîndirea simfonică europeană a unor substanţe aflate în culturi muzicale pînă atunci necunoscute îl apropie pe Enescu de unii din colegii săi de generaţie — Stravinski şi, cum am văzut, Bartók, sărbătorit anul aceasta, asemenea lui Enescu, pentru centenarul naşterii —, exploratori tot atît de inspiraţi ai zonelor folclorice din estul Europei. Se ştie că una din consecinţele incursiunii în aceste străvechi tradiţii a fost marea emancipare a ritmului. Faţă de ceilalţi compozitori cu preocupări similare, Enescu se află printre cei dintîi şi mai de seamă reprezentanţi ai încorporării în arta europeană cultă a ritmului liber din culturile arhaice, existent — am arătat — în folclorul românesc, de pildă în *doină* sau în *cîntecul lung.* Acest sistem ritmic e însă incompatibil cu polifonia clasică. De aceea, el a constrîns pe compozitorul român să inventeze un nou tip de polifonie (care nu a exclus totuşi polifonia tradiţională din muzica sa), asemănătoare eterofoniei din culturile orale ale umanităţii.

Ritmul liber, eterofonia, contopirea — în procesul de compunere a muzicii — a improvizaţiei (preluate din cultura orală) şi a construcţiei (asimilate din arta savantă europeană), rafinamentul notaţiei dinamice şi de mişcare, coloristica structurală (în care se cuvin menţionate varietatea formelor sunetului precum şi folosirea sferturilor de ton aproape concomitent cu Hauer) — iată cîteva din contribuţiile lui George Enescu la limbajul muzical al veacului nostru, afirmate în mod desăvîrşit în *Sonata a III-a* pentru pian şi vioară sau în celelalte lucrări de maturitate, contribuţii care anticipează aspecte similare, dintre cele mai caracteristice, ale muzicii de azi.

Într-adevăr orientarea către explorarea culturilor orale a căpătat o amploare tot mai mare în a doua

jumătate a secolului nostru, odată cu progresele etnomuzicologiei şi descoperirea culturilor extraeuropene. Messiaen, de pildă, se inspiră nu numai din folclorul european (inclusiv cel românesc) ci şi din muzica indiană, iar în zilele noastre germanul Stockhausen îşi propune să asimileze, printre altele, muzica japoneză shomyo, grecul Xenakis, ritmica africană, francezul Boulez, pe urmele lui Debussy, culorile gamelan-ului balinez, americanul Crumb, flamenco-ul spaniol etc. Enescu se înfăţişează, prin urmare, drept precursor al acestor tendinţe de vastă sinteză, inclusiv în soluţiile particulare pe care le propune. Astfel, cu cel puţin un deceniu înaintea lui Messiaen, se întîlneşte în *Sonata a III-a pentru pian şi vioară* de Enescu inspiraţia directă din natură şi anume din cîntecul păsărilor, într-o notaţie asemănătoare celei a (lui Messiaen şi care, la Enescu, provine din arta lăutarilor români. De asemenea, rafinamentul gradelor dinamice şi de mişcare, coloristica structurală, complexitatea ritmului liber şi în genere a scriiturii din *Sonata a III-a pentru pian şi vioară* de Enescu prefigurează *Sonata a II-a pentru pian* de Boulez, apărută cu mai bine de două decenii mai tîrziu. În sfîrşit, spiritul ritmului liber şi chiar structura modală bazată pe secunda mărită, ambele generalizate în *Sonata a III-a pentru pian şi vioară* de Enescu, se reîntîlnesc surprinzător în debutul lucrării *Vox balenae* de americanul George Columb, scrisă ulterior, la o distanţă de peste patru decenii.

Intuiţia unui timp muzical neliniar — timp atît de frecvent azi — este, de asemenea, prezentă la Enescu, iar unul din izvoarele ei (în afara muzicii arhaice româneşti) trebuie căutat în fuziunea dintre spiritul dialectic al sonatei cu spritiul contemplativ al variaţiunii. Cele două categorii de arhitecturi se opuneau la clasici, dar au început să se îngemăneze la romantici şi la prelungirile lor în secolul nostru, direcţia muzicii europene pe care s-a plasat şi Enescu. Dacă ştim oarecum în ce moment ne aflăm şi unde vom ajunge în evoluţia dramatică (temporal unidirecţională, liniară sau, cum ar spune Mircea Eliade, „istorică") a sonatei, depăşim în variaţiune conştiinţa trecerii implacabile a timpului. Timpul variaţiunii — „ciclic", în terminologia aceluiaşi Eliade din analiza comparată a miturilor — înaintează în spirală, cu neîncetate reveniri asupra lui însuşi, tocmai datorită juxtapunerii ipostazelor aceleiaşi entităţi muzicale. Variaţiunea, singura care a supravieţuit, ca spirit celorlalte arhitecturi tradiţionale şi care, ca procedeu, le-a premers, pentru că a apărut odată cu muzica, permite, mai ales în mişcări lente, obţinerea unei poetici atemporale, tipic contemplativă. Or la Enescu, îngemănarea sonatei cu spiritul variaţiunilor, într-o muzică mai degrabă lentă decît rapidă şi care evoluează prin diferenţe imperceptibile de la o etapă la alta, favorizează apariţia unei stări atît de căutate azi : o „supraconştiinţă" contemplînd oprirea timpului într-un etern prezent. Or această atemporalitate există cu precădere şi în muzicile extrem orientale, aşa cum se vădeşte bunăoară în discul „Orient-Occident" despre care am vorbit. Apropierea pe care o face Menuhin între muzica indiană şi sonata lui Enescu este, prin urmare pe deplin justificată.

S-a putut, aşadar constata că în *Sonata III-a pentru pian şi vioară* de Enescu, precum şi în întreaga sa operă de maturitate sînt captate nu alternativ, ci simultan, unele opoziţii aparent ireconciliabile : ritmul „liber" (ca în doină) şi ritmul „măsurat" (ca în dansul popular sau în tradiţia europeană cultă) ; caracterul improvizatoric al discursului muzical (preluat din arta orală românească şi existent şi în muzica tradiţională indiană) şi construcţia savantă impusă de legile sonatei (asimilată din tradiţia cultă europeană) ; microtonia la care recurge vioara imitînd stilul lăutăresc (prezentă şi în arta indiană) şi imposibilitatea microtoniei la un instrument temperat ca pianul (de provenienţă exclusiv europeană) ; dinamismul, devenirea dialectică a sonatei şi staticul, transformarea continuă din variaţiune ; timpul unidirecţional, „istoric", întîlnit în arta cultă europeană mai ales după Renaştere şi timpul neliniar, „ciclic", evoluînd în spirală, ca într-un prezent continuu, existent în toate culturile tradiţionale, inclusiv în arta noastră populară sau în muzica indiană ; în sfîrşit, ca un corolar al celor de mai sus, acţiunea şi contemplaţia.

Complexitatea aceasta cvasiparadoxală se datorează faptului că Enescu a reuşit, cu mijloacele epocii lui, să se situeze într-un punct de confluenţă a mai multor culturi, să ridice astfel, o punte între Occident şi Orient. În plus — şi acest fapt ni se pare capital — Enescu nu a sacrificat spiritul nici uneia din sursele pe care le-a îngemănat. Muzica sa, de esenţă *orală*, ca urmare a asimilării artei arhaice româneşti, este paradoxal fixată în cadrele savante ale culturii europene *scrise*. De aceea opera sa este o *supremă tentativă de manifestare a totalităţilor spiritului muzicii* şi, prin urmare, o veritabilă *coincidentia oppositorum*, care a marcat şi pe alţi artişti români, bunăoară pe sculptorul Brâncuşi, coincidenţă a contrariilor aflate prin însăşi natura ei în planul universalităţii.

Sentimentul dorului în muzica enesciană

Doru Popovici

Într-un emoţionant eseu despre *dor*, *Lucian Blaga* spunea, că în folclorul românesc *„Stările cele mai des cîntate şi exprimate sunt, precum se ştie : „dorul", „jalea", „urîtul". Or, toate aceste stări, care alcătuiesc substanţa celor mai multe poezii populare, sunt stări de „nuanţă". Nici unul din cuvintele dor, jale, urît nu e traductibil în altă limbă. Ele denumesc stări sufleteşti româneşti. Fiindcă a traduce de pildă cuvîntul „dor", prin „Sehnsucht", nu înseamnă a traduce, ci a circumscrie o neputinţă. Cuvintele de ase-*

menea natură constituiesc impermeabilitatea unui grai. Starea „dor" e așa de particulară și așa de mult împletită din nuanțe, încît de ea țin pînă și vocala și consoanele însele ale cuvîntului „dor". Asemenea cuvinte nu „înseamnă" numai ceva, ci ele fac parte, prin chiar sonoritatea lor, din ceea ce ele înseamnă. Și tot așa e cazul stării „jale", și al stării „urîtului"."

Dorul, acest introductibil cuvînt, atît de românesc în esența sa — după cum foarte bine spunea Lucian Blaga — a fost tălmăcit în foarte multe compoziții culte ale creatorilor noștri. Dar, cel care a izbutit — cu adevărat — să valorifice semnificațiile sale sublime, într-un context sonor orfic, cu rezonanțe multiple în ceea ce numim de obicei artă universal valabilă, a fost *George Enescu.*

În primul rînd trebuia subliniat faptul, în virtutea căruia, orfeul moldav a fost un liric prin excelență. Și în acest context se cuvine a evidenția că, din opera sa, cele mai realizate pagini sînt cele desfășurate în mișcări lente.

În al doilea rînd, accentuăm că în lucrările enesciene *nu* predomină spiritul romantic — cum greșit s-a afirmat de unii muzicologi — ci un *clasicism structural,* întrucît un anume fond romantic cedează locul „clasicismului sufletesc" al autorului și, de aceea, nu întîmplător forma muzicală este echilibrată, dăltuită cu migala bijutierului, fără lungimi, fără abreviațiuni stîngace, și, mai ales, fără acea densitate de tip neobaroc sau de nuanță expresionistă.

În al treilea rînd, George Enescu nu a fost niciodată un compozitor ostentativ, preferînd *discreția exprimării,* de altfel caracteristică esențială a spiritualității poporului nostru. De aceea, inovațiile sale nu ies în relief, precum la Strawinsky, Bartók, Schönberg, Berg sau Webern. Ca și în cazul lui Debussy — cel mai realizat compozitor contemporan ! — „noul" la George Enescu este parcă voalat și, întotdeauna, intim asociat conținutului. Sub acest raport ne explicăm de ce unii dintre comentatorii săi l-au declarat — pe nedrept ! — un „academic" ,un „incorijibil tradiționalist". Dar ce enormă greșeală... Oare *modalismul cromatic enescian* nu revoluționează sistemul respectiv, încă de la finele secolului trecut — așa cum arăta, foarte limpede, compozitorul și muzicologul Ștefan Niculescu — cu mult înaintea lui Bartók și Strawinsky ? Dar sistemul *„parlando rubato"* — ritmul oniric al doinelor noastre milenare — nu aduce ceva aparte, în complexitatea sistemului ritmic universal ? Dar, *microtonia* sa, dar *eterofonia* sa, dar *evitarea schemelor tradiționale,* în arhitectura sonoră, dar *îmbinările timbrale îndrăznețe,* nu sînt tot atîtea mijloace de expresie cu care compozitorul îmbogățește — substanțial — arta sonoră mondială ?

În al patrulea rînd, George Enescu nu a avut afinități pentru tematica de divertisment, înclinînd spre *teme majore.* Ca orice spirit latin, nu a construit prin distrugere și nici nu s-a situat prea departe de *„armonia sferelor" ;* creatorul a conceput cultura precum vechii greci, încît „geografic" și „sufletește", George Enescu ne apare aproape de imnurile legendarei Elade a lui Pindar sau a lui Praxiteles și cîți alții, care au vibrat în consonanță cu veșnicia frumosului...

Pornind de la aceste considerente să vedem cum a conturat George Enescu *sentimentul dorului* în muzica sa ?

Am spune, prin intermediul *melosului modal cu o coloratură bogată,* în care pînă și *microtonia* — spre deosebire de Alois Haba ! — *relevă ceva suav, ceva delicat, ceva legat de tonul confesional.* Prin ritmul doinit, George Enescu se contopește pînă la identificare cu blagianul „dorul — dor"... Și în gînd ne vin cuvintele poetului „poemelor luminii" : *„Sufletul românesc, care se simte acasă la el numai pe plai, are un mers care-i aparține și-l diferențiază. Mersul acesta e un ritmic suiș și coborîș. Starea sufletească, cea mai insistent cîntată în poezia noastră populară, e „dorul"."*

Să ascultăm partea lentă din geniala *Sonată nr. 3,* în stil popular românesc, concepută pentru violină și pian... Vom avea o imagine a *dorului enescian* cu melosul modal cromatic, plin de trepte mobile și instabile, care se opune total funcționalismului de tip clasic apusean, cu ritmuri violent asimetrice — deși sînt blînde ca și molcomul grai moldovenesc — cu microtonii gingașe, cu o policromie de nuanțe de expresie — nemaiîntîlnite la nici un alt compozitor pînă la el, precum și cu infinite aspecte timbrale, începîndu-se cu exploatarea armonicelor sunetului, continuîndu-se cu punerea într-un con de lumină a practicii lăutarilor, la un înalt nivel de măiestrie și terminîndu-se cu efecte onomatopeice — cum ar fi chiar începutul scriiturii pianului, cu acel „ostinato", neobișnuit într-o epocă, cînd se preferau neobarocul sau post-expresionismul sonor incandescent... Politonia de tip baroc nu l-a încîntat pe „Enescu compozitorul". A preferat *eterofonia,* pornind de la isoanele corurilor țărănești și de la muzica bizantină, ajungînd la un *sistem polifonic „sui generis"*, mai aproape de arta sonoră medievală, de excelenții imnografi, care au avut cultul monodiei limpezi și pregnante.

Dorul enescian, presupune — dincolo de eufonia clasică — și o anume monotonie voită a limbajului, fără contraste violente, fără *„allegro-uri"* strălucitoare, fără un patetism artificial, fără „ruperi de forme", precum la Bártók sau Strawinsky, de pildă. După cum plaiul românesc e „infinit ondulat", ca un „spațiu sufletesc al cîntecului". Pînă și ritmurile sale dansante au ceva mai deosebit. Sau cum ar spune Lucian Blaga : *„Dansul nostru e dansul lent al unui om, care suie și coboară, chiar și atunci cînd stă pe loc, sau al unui om definitiv legat de infinitul ritmic alcătuit din deal și vale, de infinitul ondulat."*

Ar fi o greșeală să-l asemuim acelui *Sehnsucht* al germanilor, deoarece dorul enescian este *„mai naiv, mai sănătos, mai organic, decît Sehnsucht-ul"...*

Dar, dincolo de aceste considerente *„peisajul îmbracă de fapt o semnificație secundară, sufletească, împrumutată prin reflex din partea substanței umane".*

Toate acestea duc la *seninătatea artistului față de tragicul vieții.* Disperarea de tip expresionist nu aparține spiritului enescian ! În opera *Oedip,* eroul abordează o resemnare senină în fața ineluctabilului fenomen al morții, asemănîndu-se cu ciobanul *Mioriței,* care simte că „morbul morții" va ceda, în cele din urmă, „extazului nunții cosmice". Dar mai

intervine și altceva... Utilizarea unui melos, de contigență bizantină, în ultimul tablou, asociat indestructibil de sensul profund al frazei :*„fericit cel curat la suflet, cu el este pacea“*... imprimă ultimei secțiuni a *Oedip*-ului enescian acea ataraxie a Eladei, care, în ultima instanță este și semnificația moralizatoare și liniștitoare a lumii Euterpei. Aceeași ataraxie poate fi deslușită și în *Suita sătească*, în *Preludiul la unison*-al primei suite — în *Suita impresiilor din copilărie* — pentru violină și pian — și, de ce nu, chiar în *Menuetul lent*, tot al primei suite orchestrale. Numai că în *Oedip*, modurile cromatice se „diatonizează“ — în final — conferind limbajului sonor acel ceva din puritatea gamelor grecești. Ambianța devine olimpiană. Și diferă — total — de *Oedip*-ul lui Strawinsky, cu îmbinarea bizară dintre un melos neoclasic, abstract, uneori chiar aspru, și spiritul limbii latine, în acest caz, de o expresie pietrificată și totul situîndu-se în climatul sumbru al supremației destinului funest, potrivit căruia, omul este strivit de soarta care i-a fost hărăzită, devenind o cantitate neglijabilă în fața universului ! În *Oedip*-ul enescian, dimpotrivă, personajul devine învingător moral, un erou care exclude bravada adolescentină și optează către aprofundarea binelui, adevărului și frumosului, reunite în atmosfera incantatorie a melosului doinit, sau, altfel spus, a cîntecului de dor. Și astfel George Enescu relevă și nostalgia „dorurilor iberice“ — fie că se numesc *soledad*, fie că se numesc *saudade* — avînd asemănări de substanță sonoră și de atmosferă cu străvechiul *Cante jondo* sau cu unele aspecte din stilul *flamenco*. S-ar mai putea adăuga și unele inflexiuni nostalgice, preluate din cîntecele siciliene, sau din cîntecele de munte franceze. Și ajungem din nou la cuvintele lui Lucian Blaga : *„Viziunea spațială trebuie să fie în ultima analiză, reflexul unor profunzimi sufletești, sau un fel de emisiune pe plan de imaginație a unui prim fond spiritual al nostru“*.

Iată suficiente puncte de sprijin pentru concluzia noastră, în virtutea căreia George Enescu rămîne marele liric al secolului nostru. Lirismul său semnifică — de cele mai multe ori — *dorul românesc redus la esență*. Poate de aceea, polimodalismul său — cînd mai aproape de funcționalism, cînd departe sau foarte departe de el, — multitudinea ritmurilor doinite și a îmbinărilor rafinate de timbruri, eterofonia splendidă, latină prin excelență, toate acestea atașate unor forme clasice — dar cu o permanentă fugă de de schemă, de tot ceea ce ar constitui elemente „fixiste“, „academice“, „impersonale“ — în deplină armonie cu spiritul reținut și opus „focului romantic“, conturează — în mare vorbind — un caracter de tip *apolinic*.

Pînă și înfățișarea sa este apolinică...

George Enescu a introdus — în chip măiestrit, — în muzica universală *sentimentul dorului*, dovedind că *„un anume spațiu vibrează într-un cîntec, fiindcă spațiul acesta există undeva, și într-o formă oarecare, în chiar substraturile sufletești ale cîntecului“*...

Orfeul moldav a fost, este și va rămîne nepieritorul simbol sonor al „dorului dor“...

„Iartă-mă, te rog, sînt George Enescu“

Dan Verona

Ori de cîte ori mă gîndesc la George Enescu îmi vin în minte cuvintele cu care își încheia dumnezeiescul concert de unul singur la căpătîiul pictorului Luchian, aflat pe patul de suferință : „Iartă-mă, te rog, sînt George Enescu“.

Descifrăm în aceste cuvinte, dincolo de alte tulburătoare mesaje, cutremurarea artistului în fața suferinței, dar și uluirea în fața puterii omului de a îndura daruri zeiești, care sînt limitele omenești de a îndura suferința.

Ar fi de prisos să ne întrebăm de unde capacitatea aceasta neobișnuită de a percepe suferința umană, de a o înțelege. Și totuși ne întrebăm.

El putea să închidă toate ușile, să rămînă în singurătate cu vioara sa, să-i smulgă sunetele cele mai pure cu care ar fi încîntat și pe zei. Destinul îl absolvise de grija zilei de mîine, grijă care pe unii, mai vulnerabili, i-a aruncat în infernul mizeriei sufletești.

Enescu avea toate condițiile de a rămîne prizonier undeva deasupra, într-o zonă rarefiată, paradisiacă, unde strigătul suferinței, cenzurat, să nu poată pătrunde decît ca un dulce suspin.

Dar el a renunțat de bună voie la poziția privilegiată și s-a prezentat în fața Sfinxului să dezlege șaradele existenței umane. Precum Oedip, obsesia vieții sale.

Dar Enescu n-a căutat în suferință o sursă de inspirație. Prin Oedip, devenit personaj de operă, nu absolutizează suferința. Marele muzician nu se descoperă în fața suferinței, ci în fața celor care o îndură. A celor care o învinge.

În timpul războiului, după cum aflăm dintr-o mărturie, alerga dintr-un spital în altul îmbărbătînd răniții, alinîndu-i prin magia artei cu care a fost dăruit. În gestul său nu vedem poza unui artist excentric. Ar fi absurd. Mai ales în cazul său, al aceluia care spunea : Eu nu lucrez muzica la comanda nimănui, ci la comanda sufletului meu.

Cîntînd soldaților răniți își asuma rolul de medic al sufletului omenesc. El căuta un antidot pentru suferință, căuta Colonna pentru Oedip. A întrezărit-o, ca un adevărat slujitor al artei sale, în muzică.

S-o fi întrebat ce se întîmplă cu omul, după ce bisturiul devine neputincios ?

Poate nu s-a întrebat, dar răspunsul ni-l dă muzica sa. Care, în nici un caz, nu se oferă spre încîntare și desfătare burgheză.

În pictorul Luchian, „răstignitul" întru suferință, după expresia lui Arghezi, el a văzut întruchiparea vie a lui Oedip. Pentru Luchian, Enescu a fost *Însoțitorul* spre Colonna, precum Antigona pentru părintele ei.

Acel dumnezeiesc concert nocturn, departe de ochiul fotografic, de aplauze și de reclamă, a fost pentru Luchian chiar Colonna, ținutul în care ființa umană este absolvită și rostuită vindecării.

Aceasta ni se pare și sensul ultim și cel mai înalt izvorînd din muzica enesciană : puterea de iertare și vindecare.

În acest secol nebun, mult prea grăbit pentru a mai putea înregistra strigătul omului în suferință, muzica lui George Enescu are efectul unei magice terapii. Ascultînd-o, simțim cum ni se oxigenează sîngele, simțim, Doamne, că mai putem respira, că mai putem spera și putem merge mai departe.

Elemente de proveniență folclorică în muzica enesciană

Speranța Rădulescu

În muzicologie, ca în orice disciplină științifică de altfel, există aserțiuni demonetizate prin uzură, cu înțelesuri în aparență limpezi, dar în a căror transparență nu se mai poate desluși nimic. Sînt **locurile comune**, atît de evident adevărate încît insuficiența probelor doveditoare, posibilitatea adîncirii, rafinării și chiar contestării lor trec neobservate. Căile de acces către ele și dinspre ele sînt blocate de zidul suprasaturării indiferente. Cine ar pune astfel la îndoială faptul că specificul, „caracterul popular românesc" al limbajului enescian este dat de elementele de sursă folclorică pe care acesta le înglobează ?[1]. Și totuși această afirmație — pe care o regăsim în textul sau subtextul oricărei lucrări dedicate operei compozitorului — nu constituie concluzia unei traiectorii de cercetare ferm trasate și integral parcurse, ci o ipoteză, susținută — este foarte adevărat — de o seamă de indicii clare, dar totuși o ipoteză care, pentru a-și cîștiga dreptul de a se însera ca premiză în construcția altor raționamente, are nevoie de explicitare, nuanțare și argumentare convingătoare. Căci, pe de o parte, indicațiile „în caracter popular românesc" sau „à la roumaine" notate de Enescu în debutul unor lucrări sau secțiuni de lucrări nu pot fi considerate argumente, cu atît mai mult cu cît se știe că adnotările autorului pe marginea propriilor sale partituri au fost nu o dată infirmate de rezultatele investigațiilor ulterioare ; iar pe de altă parte, încercările explicative de pînă în prezent — dintre care unele fac dovada unei fine acuități analitice — reprezintă doar rezolvări parțiale ale unei probleme reclamînd o abordare sistematică, dintr-o dublă perspectivă — muzicologică și etnomuzicologică.

Desigur, nu putem ambiționa ca în spațiul limitat care ne stă la dispoziție să atacăm frontal chestiunea elementelor de proveniență populară și a raporturilor lor cu specificitatea românească a muzicii enesciene. Ne propunem însă ca, adunînd, relaționînd și rescriind cîteva idei — în parte personale, în parte formulate de cîțiva dintre enescologii noștri prestigioși : T. Ciortea, C. L. Firca, R. Ghircoiașiu Șt. Niculescu, A. Rațiu, S. Toduța etc. — să sensibilizăm din nou în fața acestui aspect al creației compozitorului[2].

Este adevărat că o parte — o bună parte — a trăsăturilor de limbaj specific naționale ale muzicii lui Enescu se conturează ca o consecință a asimilării unor date de sursă populară, și de aici și necesitatea identificării acestora din urmă. Dar *identificarea* surselor nu are nici un raport cu *definirea* propriu-zisă a specificului, definirea fiind o operație distinctă, fondată pe raportarea limbajului enescian la limbajul cult românesc și la cel cult european contemporan. Pe de altă parte, *specificul național* al creației enesciene nu se confundă cu *specificul enescian*, ci se include în acesta din urmă ; căci notele distinctive ale limbajului compozitorului își asumă doar parțial determinativul de „specific naționale".

Ceea ce se poate obține prin identificarea surselor populare este revelarea filogenezei *unora* din trăsăturile al căror ansamblu constituie specificul național. Subliniem *unora* întrucît ne exprimăm convingerea — împărtășită de altfel și de alți autori — că *nu tot ceea ce este specific românesc provine din folclor și nu tot ceea ce este de extracție populară participă obligatoriu la conturarea specificului național.*

Prin urmare, precizările referitoare la originea populară a elementelor, structurilor — și — la un alt nivel — particularităților stilistice ale limbajului compozitorului trebuie înțelese ca contribuții preliminare demersului de *explicare* a specificului național enescian, demers care va putea demara din plin abia după definirea acestuia din urmă.

Ipoteza preluării din folclor se emite și se verifică pe baza similitudinilor structurale resimțite intuitiv sau evidențiate analitic în două planuri :

— cel *actual*, al textelor muzicale populare și enesciene, și

— cel *virtual*, al sistemelor (sonore, modale, ritmice), principiilor și tehnicilor de construcție la nivel melodic, armonic, ritmic, arhitectonic etc. implicate în structura textelor.

Similitudinile sînt relevante în raport cu ipoteza preluării numai în situația în care sînt nu vagi și accidentale, ci marcate și constante, confirmate prin repetare, prin urmare imposibil de explicat printr-un joc al întîmplării.

Similitudinile în plan actual — a căror existență se verifică prin punerea în corespondență *terme à terme* a sintagmelor ipotetic înrudite — se traduc prin izomorfia sau omologia lor formală, parțială sau totală, și se explică prin citarea — la grade de fidelitate diferite, mergînd de la decupajul nealterat pînă la parafrază — a fragmentelor populare în sistemul discursiv enescian.

Se admite în general că tehnica citării caracterizează strict cea mai timpurie perioadă de creație a muzicianului ; avem însă motive să credem că această tehnică are reverberații tîrzii, în lucrările deplinei sale maturități, lucrări în care, după opinia noastră, citarea nu este abandonată, ci mai degrabă mascată prin reducerea dimensiunilor temporale ale fragmentelor preluate și accentuarea transformărilor adaptative impuse acestora.

Alcătuirea și dimensiunile sintagmelor preluate variază deci substanțial, dependent de etapa de creație, dar și de „obiectivele componistice" ale muzicianului. Astfel, în perioada primelor afirmări componistice — cea a *Poemei române* și a *Rapsodiilor* — Enescu a recurs la înglobarea prin citare ușor deformată a unor melodii populare complete sau fragmentare, cîntece, jocuri și cîntece de joc de largă circulație, melodii aparținînd unui strat stilistic nou sau mai nou, intens vehiculate de lăutarii orășeni din Muntenia și Moldova[3]. Melodiile la care ne referim (*Mugur mugurel, Am un leu și vreau să-l beu, Sîrba popilor, Sîrba lui Pompieru, Ciocîrlia* etc.[4]) sînt departe de a reprezenta creații muzicale folclorice din cele mai valoroase, cu specificul românesc cel mai pregnant. Șansa lor a fost aceea de a fi „la modă", așa cum sînt astăzi să zicem sîrbele oltenești, și de a se plasa astfel în stratul imediat accesibil al folclorului. Iar tratarea simfonică meșteșugită le-a conferit strălucire și, aparent paradoxal, a fortificat însăși vitalitatea lor în cultura populară.

În următoarele etape de creație, Enescu a renunțat definitiv la tehnica citării textelor muzicale folclorice *integrale*. El și-a ameliorat lărgit și diversificat registrul surselor directe de inspirație populară, apelînd la zone stilistice cu specificitate rurală mai pronunțată, dar rămînînd în continuare atașat de creația lăutărească ; a redus treptat dimensiunile temporale ale secvențelor preluate, accentuînd în schimb modificările adaptative impuse acestora ; s-a deprins să disocieze planurile melodic, ritmic, armonic, timbral etc. și să mînuiască relativ independent sintagme exclusiv melodice, ritmice etc. Drept consecință, fragmentele sau tronsoanele preluate și-au amplificat spectrul valențelor combinatorii, capacitatea înserării și subordonării lor în raport cu logica tonal-armonică a savantelor alcătuiri sonore enesciane. Pe de altă parte, originea lor folclorică a devenit aproape irecognoscibilă și, în fond, discutabilă (pentru că nu excludem posibilitatea ca autorul să fi imaginat „în spirit popular" multe din structurile pe care sîntem înclinați a le considera preluate). Cu alte cuvinte, *inserarea aditivă* a elementelor de proveniență populară s-a transformat în *integrare* reală a acestora în sistemul propriilor sale lucrări.

De remarcat că, pînă în prezent, tentativele de evidențiere a omologiei formale a sintagmelor enesciene și populare au vizat fie unitățile cu dimensiuni maxime (linii melodice integrale (2), fie pe cale minimale (succesiunile intervalice (6) (9). Faptul se explică prin aceea că, la nivelurile extreme, similitudinile structurale sînt frapante, sugerînd parcă relaționarea fragmentelor ipotetic înrudite.

Desigur, raportarea directă a sintagmelor enesciene și populare nu confirmă în mod obligatoriu ipoteza preluării ; în cazul în care o face, ea oferă însă și indicii privind modalitățile de preluare și asimilare în noul context. Ne-a convins de acest fapt încercarea noastră de examinare sistematică, din această perspectivă, a armoniei *Sonatei a III-a pentru pian și vioară „în caracter popular românesc"* (11). Rezultatul cercetării a fost surprinzător : toate datele au susținut ipoteza că structurile armonice de nivel inferior (de dimensiuni reduse deci) ale sonatei, aproape în exclusivitate de extracție populară lăutărească, sînt desprinse și adoptate în lucrare prin modalități decurgînd din principiile variaționale care acționează la nivelul limbajului folcloric (vezi nota 4) — aspect asupra căruia vom reveni cu amănunte la locul cuvenit.

Sîntem conștienți de faptul că o afirmație atît de răspicată — ca aceea că Enescu a preluat intens, prin citare directă sau parafrazare, structuri de proveniență populară lăutărească, în creații de tinerețe dar și de maturitate — șochează, trecînd peste faptul că ea pare neverosimilă. Căci ne displace să credem — și cu atît mai puțin să spunem — că „bardul muzicii noastre românești" datorează atît de mult lăutarilor, temîndu-ne că acest fapt îl proiectează într-o lumină dezavantajoasă. Temerea este alimentată de două prejudecăți. Cea dintîi este aceea că folclorul lăutăresc reprezintă o zonă periferică degradată artistic și contaminată stilistic de o seamă de influențe extrafolclorice și chiar extranaționale a folclorului românesc— o prejudecată care nu poate fi explicată decît prin ignorarea valorilor sale tradiționale. Căci indiferent de multitudinea surselor și influențelor prin retopirea sau asimilarea cărora s-a constituit și a evoluat — multitudine care îi probează de altfel vigoarea și capacitatea adaptativă — *folclorul nostru lăutăresc este profund românesc și, prin creațiile sale de vîrf, de o calitate artistică cu totul remarcabilă.* Ca etnomuzicolog, mi se pare oarecum ridicol să pledez în favoarea reabilitării sale ca sursă de inspirație pentru creația cultă, deși sînt obligată să constat că o asemenea pledoarie pare să fie necesară. A doua prejudecată — care de altfel în ultima vreme a pierdut teren — este aceea că citarea din folclor constituie în principiu o modalitate tehnică perimată și în orice caz inferioară „prelucrării" sau „creării în spirit popular". Dar, în primul rînd, nu credem în superioritatea calitativă a unei tehnici în raport cu alta (așa cum nu credem în superioritatea scriiturii armonice față de cea contrapunctică, a serialismului față de atonalitate, a formei *sonată* față de forma *suită* etc., în plan cultural ierarhizările valorice pe criterii de acest tip — istoric, al gradului de complexitate etc. — fiind cu totul contraindicate) ; în al doilea rînd, ceea ce trebuie să intereseze realmente este nu calitatea intrinsecă a tehnicilor de lucru, ci a obiectelor artistice pe care acestea le generează ; or, deși este evident că creatorul „în spirit popular" și autorul citărilor sau para-

frazelor se comportă ca *(like)* un insider al culturii populare şi respectiv ca un outsider, rezultatele practice ale demersurilor lor pot fi lesne confundate, mai ales atunci cînd cel din urmă face dovada unei înalte competenţe folclorice dar şi a unei măiestrii componistice deosebite. Acesta este şi motivul pentru care apreciam mai sus că nu excludem posibilitatea ca Enescu să fi imaginat „în caracter popular românesc" multe din structurile cărora sîntem tentaţi să le atribuim o obîrşie folclorică. Oricum, chiar în cazul în care preluările sînt certe, sursele concrete ale acestora sînt mascate, aşa cum spuneam, de diversitatea lor, de dimensiunile reduse şi de accentuatele modificări de aspect ale fragmentelor, de juxtapoziţia lor — directă sau mediată prin „lianţi" — după scheme tonal-armonice proprii, diferite de cele specifice folclorului.

Pentru a preveni o posibilă neînţelegere, dorim să dăm un înţeles cît mai limpede frazelor de mai sus. Nu susţinem cîtuşi de puţin că Enescu nu ar fi cunoscut sau nu şi-ar fi apropiat folclorul neprofesionist ţărănesc (atît documentele istorice cît şi observaţiile analitice prezentate în continuare dovedesc, aşa cum se va vedea, contrariul) ; ci doar că obîrşia inspiraţiei folclorice *directe* a compozitorului, prin citare sau parafrazare, s-a constituit din creaţia lăutărească.

În plan virtual — cel al sistemelor şi principiilor de construcţie preexistente şi determinante pentru structura textelor, preluările enesciene din folclor sînt de altă adîncime şi calitate, ele implicînd o comprehensiune a faptelor de cultură populară, o pătrundere analitică şi o putere de sinteză superioare. Enumerăm, într-o ordine oarecum întîmplătoare şi fără a avea pretenţia de a epuiza, elementele transferate în acest plan care ne par a fi semnificative :

I) Sistemul ritmic *parlando rubato ;*

2) O tehnică de construcţie în plan melodico-ritmic pe care o denumim aici — cu un termen pus în circulaţie de C. D. Georgescu — „celular-motivică) [5] (5) ;

3) Unele principii ale variaţiei melodico-ritmice şi melodico-armonice ;

4) Unele scări oligocordice, moduri diatonice şi tronsoane modale diatonice şi cromatice ;

5) Un sistem sonor caracterizat prin existenţa „treptelor neutre", trepte plasate intermediar între poziţia naturală şi cea alterată (notate de Enescu cu semialteraţii) ;

6) Heterofonia.

Elementele menţionate sînt de o esenţialitate şi generalitate care pledează pentru originea lor foarte veche. Unele dintre ele au fost probabil atinse tot prin filieră lăutărească ; altele însă, mai puţin marcate în stilul lăutăresc (ne referim în mod special la scările oligocordice, modurile şi tronsoanele modale diatonice, tehnica de construcţie celular-motivică) nu puteau fi surprinse şi abstrase decît în urma contactului nemijlocit cu folclorul ţăranilor neprofesionişti. Pe de altă parte, aceste elemente — care constituie în sine sau determină în colaborare cu altele dimensiuni definitorii ale stilului enescian — s-au cristalizat şi şi-au consolidat poziţia în limbajul compozitorului prin convergenţa unor influenţe foarte diferite, în parte extrafolclorice. Din acest motiv, ipoteza transferării lor din folclor pe care o avansăm aici poate părea hazardată ; ea exprimă însă convingerea noastră că influenţa populară a fost dacă nu decisivă, în orice caz dominantă.

Considerăm deci că *rubato*-ul enescian este o expresie sublimată a *parlando-rubato*-ului din creaţia noastră populară. S-ar putea obiecta aici, cu oarecare îndreptăţire, că *parlando rubato*-ul nu constituie un element strict specific limbajului muzical folcloric românesc, el caracterizînd creaţia de tradiţie orală a multor popoare şi grupuri etnice precum şi anumite registre stilistice ale creaţiei europene culte ; şi că el nu este singurul sistem ritmic care funcţionează în folclorul românesc, giusto-ul, ak-sak-ul şi divizionarul fiind în egală măsură semnificative ; în fine, este foarte probabil ca *rubato*-ul să fi penetrat în limbajul enescian pe făgaşul post-romantismului şi impresionismului francez (G. Fauré, C. Debussy). Nu negăm justeţea de principiu a acestor posibile obiecţii ; ni se pare chiar probabil ca *rubato*-ul să se fi conturat în muzica enesciană *şi* sub influenţă franceză. Argumentul pe care îl opunem tuturor este acela că modalităţile tehnic-componistice prin care se exprimă *rubato*-ul enescian prezintă uneori similitudini frapante cu cele care pot fi puse în evidenţă în execuţiile tarafurilor tradiţionale româneşti, similitudini care indică asupra sursei preluării. De altfel, asocierea cu anumite forme concrete de manifestare şi cu anumite principii variaţionale determină „localizarea" stilistică a *rubato*-ului, localizare pe care considerarea sa izolată i-o refuza. Totuşi, considerînd că o anumită prudenţă se impune, vom prefera să spunem că Enescu a atins această dimensiune stilistică printr-o evoluţie concentrică, din mai multe direcţii convergînd către acelaşi punct ; dar că, cel puţin în anumite perioade de creaţie, direcţia folclorică a fost dominantă.

Sistemul *parlando rubato* este definit de mobilitatea raporturilor dintre planul virtual şi cel actual, dintre unităţile sale de referinţă şi valorile de durată care le întrupează, mobilitate conferind textelor care îl adoptă o alură indecisă, improvizatorică. Pentru notarea textelor muzicale folclorice *rubato* s-au încercat pînă în prezent mai multe soluţii grafice, nici una destul de adecvată şi pusă la punct pînă la detaliu pentru a se putea impune în favoarea celorlalte. Soluţia notării în măsură este, dintre toate, cea mai neconvenabilă, pe de o parte pentru că ascunde tocmai calitatea fundamentală a sistemului subiacent, iar pe de altă parte că obligă la aproximarea exagerată a duratelor. Or, pentru a fixa grafic liniile melodice *rubato* pe care le-a imaginat, Enescu a fost constrîns să adopte tocmai măsura ; mai întîi, pentru a nu contraria deprinderile interpreţilor şi ale cititorilor partiturilor sale ; apoi, pentru a avea posibilitatea să consemneze şi sintagmele melodico-armonice subordonate sistemului metro-ritmic divizionar ; în fine, pentru că nu avea în fond nici o alternativă mai avantajoasă. Pentru a păstra totuşi flexibilitatea ritmică caracteristică a discursului, compozitorul a recurs la două proceduri tehnice. Cea dintîi, funcţională, constă în realizarea *parlando rubato*-ului din durate ; cea de-a doua, în utilizarea intensă a unor indicaţii agogice, metronomice şi chiar de expresie determi-

nînd reținerea sau precipitarea discursului, camuflarea pulsațiilor metrice și, în ultimă instanță, sugerarea libertății improvizatorice a evoluțiilor în plan ritmic.

Rubato-ul „funcțional" este obținut de compozitor prin combinarea liberă, pe orizontală și verticală, a unor durate de o diversitate neobișnuită pentru ochiul și auzul formate la școala muzicii clasice. Juxtapunerile și mai ales superpozițiile de diviziuni normale și excepționale conturează fluxuri sonore cu pulsație inconstantă, fragmentate de elanuri și șovăieli abia reținute. Demn de remarcat este faptul că aspectul general al scriiturii ritmice enesciene este adeseori foarte apropiat de cel al transcrierilor de texte muzicale executate de tarafuri tradiționale muntenești și moldovenești [6].

Rubato-ul „funcțional" este întărit și nuanțat prin indicațiile agogice și de expresie [7], indicații care abundă în special în secțiunile lente ale lucrărilor *(esitando, calando, senza rigore, pochissimo accelerando, poco rallentando, dolente, pensieroso* etc.). La prima vedere, partitura enesciană — supraaglomerată de semne grafice vizînd efecte sonore puțin diferențiate și controlînd cele mai neînsemnate gesturi ale interpretului — pare prețioasă, imposibil de urmărit cu rigoare. Dar, în mod paradoxal, scopul ei nu este acela de a determina execuții rigide, ci dimpotrivă, suple, flexibile, relaxate ; ne stau mărturie în acest sens înregistrările unor lucrări realizate de compozitorul însuși sau de elevii și colaboratorii apropiați ai acestuia.

2) Tehnica de construcție melodică „celular-motivică", pe care o socotim ca fiind transferată de Enescu din limbajul popular în propriul său limbaj, este specifică unui fond de mare vechime al folclorului românesc, mai exact unei anumite categorii de melodii de dans executate de neprofesioniști la fluier, caval, cimpoi sau alte instrumente (în special la cele de tradiție pastorală) [8]. Atît frazele muzicale cît și textele folclorice în ansamblu se construiesc cu o foarte severă economie de mijloace, pe baza a unul sau două motive muzicale (cel de-al doilea cu funcție cadențială) decompozabile în sub unități (celule) manifestînd o relativă mobilitate și capacitate de recombinare liberă. Motivul sau componentele sale se juxtapun cu propriile lor variații, pe un eșafodaj care depășește adeseori tiparul simetric convențional (4+4 sau 3+3). Configurația motivelor se trasează prin mișcări melodice treptate, intervalul „de aur" fiind secunda iar extensia melodică maximă depășind rareori cvarta și cvinta. Modificările se înscriu într-un registru variațional miniaturizat, aspectul general al „scriiturii" fiind acela al unei texturi melodico-ritmice în aparență monotone, dar la nivelul căreia fiecare detaliu capătă o deosebită valoare expresivă. Variația motivică cea mai însemnată constă în deplasarea poziției în tact — deplasare care determină alterarea dimensiunii fundamentale a acestuia, plasamentul metric, dar fără afectarea configurației, a conturului melodic general.

Tehnica de construcție melodică prezentată aici (în mod foarte schematic) este uneori proiectată de Enescu asupra unui material de sursă sau factură populară, situație în care originea sa folclorică devine frapantă (vezi, în acest sens, tema principală a secțiunii *Renouveau champêtre* din *Suita sătească*). Alteori, ea se aplică unui material melodic diferit ; în acest din urmă caz, compozitorul se îndepărtează de la modelul de construcție popular extinzînd ambitus-ul motivelor și augmentînd intervalele care le compun.

Tehnica în sine nu constituie o noutate absolută în planul componisticii mondiale. Dar utilizarea sa determină într-o oarecare măsură amplificarea liberă, improvizatorică, a frazelor și mai ales potențarea expresivă a celor mai mici amănunte, minuțios șlefuite și atent dozate în cadrul unor contexte neutrale, fapt care o particularizează și în același timp o face perfect compatibilă cu tot ansamblul datelor scriiturii enesciene. În mod indirect, tehnica este aservită *pedanteriei detaliului*, foarte specific enesciană, a detaliului construit cu un rafinament care desfată doar auzul fin și educat în acest spirit.

3) Așa cum afirmam mai sus, o parte din principiile variației melodico-ritmice enesciene — și, adăugăm aici, cele mai deosebite de ale predecesorilor și contemporanilor, cele mai particularizante stilistic — coincid cu unele principii variaționale care funcționează la nivelul tuturor registrelor stilistice ale limbajului muzical folcloric românesc. Avem motive să credem că aceste principii — pe care le exprimăm aici într-o formă convenabilă ambelor limbaje — constituie obiectul unor preluări :

I. O sintagmă melodică sau melodico-armonică fondată pe sistemul *Parlando-rubato* variază în același text (în sincronie) prin compresiunea sau dilatarea relativ liberă a secțiunilor care o alcătuiesc. Modificările variaționale afectează în mod direct paramentrul ritmic și în mod indirect parametrul melodic și armonic al sintagmelor. Ele determină, spre exemplu, transformarea notelor melodice în note ornamentale și invers, convertirea unor relații armonice de succesiune în relații de simultaneitate (și deci crearea unor conglomerate acordice superpoziționale) etc. *Comprimările și dilatările acționează compensatoriu, astfel încît dimensiunea globală a sintagmei supuse variației nu suportă modificări semnificative* (13), (11).

Tehnica varierii prin compresiuni și dilatări compensatorii a fost în unele cazuri transformată de Enescu în tehnică de preluare și adecvare în propriile-i lucrări a unor structuri de obîrșie populară. Ne referim din nou în mod special la sintagmele armonice ale *Sonatei a III-a pentru vioară*, întrucît observația de mai sus a fost verificată atent și pînă la capăt numai la nivelul armonic al acestei lucrări.

II) Variațiile în sincronie (aici, din cadrul aceluiași text), melodice sau melodico-armonice, nu se construiesc prin îndepărtarea treptată, prin alterări accentuate progresiv, față de o temă expusă inițial în formă „completă și integrală" (3), stabilă și pe deplin cristalizată. Ele se raportează la un *model melodico-ritmic invariant virtual*, fiecare variațiune situîndu-se la o „distanță" (informațională) relativ egală atît față de model cît și față de toate celelalte.

Distanța dintre modelele invariante — structurile mentale care suportă operațiile variaționale — și actualizările lor (fraze, motive sau alte unități) depinde de proprietățile în special ritmice ale acestora din urmă. Astfel, unitățile cu structură ritmică simplă și precisă și cu configurație melodică relativ sche-

matică tind către şi uneori se confundă cu modelele invariante (modele care capătă astfel materialitate); registrul variaţional al acestora este destul de restrîns. Pe măsura diluării pregnanţei ritmice şi a complexificării melodice — a trecerii spre *rubato* deci — modelul invariant se îndepărtează de actualizările sale iar registrul său variaţional se amplifică.

În folclor, observaţia noastră se verifică cu uşurinţă. Textele muzicale în *giusto silabic* simple din punct de vedere melodic şi ritmic, al căror model tinde să se identifice cu întrupările sale concrete — colindele spre exemplu — sînt mai puţin expuse alterărilor variaţionale decît cîntecele lirice *rubato* foarte ornamentate, fapt care, în ultimă instanţă, explică şi stabilitatea lor temporală mai accentuată. Studiind variaţia motivică în *Cvartetele de coarde op. 22* pe un număr convingător de exemple (251 de variante a 6 motive diferite) am ajuns la o constatare similară (12). Este puţin probabil ca similitudinea să fie pur accidentală. Pe de altă parte, ar fi forţat să susţinem că tehnica variaţională enesciană este în exclusivitate datorată folclorului. Cel mai prudent pentru etapa actuală a cercetărilor ar fi să formulăm ipoteza unei posibile conturări a acesteia sub influenţa tehnicii variaţionale asemănătoare care se manifestă la nivelul limbajului popular românesc.

Putem reconsidera acum, din perspectiva celor de mai sus, şi tehnica de construcţie celular-motivică la care ne-am referit anterior, tehnică care se fondează pe reluarea variată a micro-unităţilor melodico-ritmice — motive sau celule. Structura ritmică a motivelor care intră în componenţa jocurilor din această categorie — jocuri instrumentale vechi, cu „formă liberă" — este bine precizată iar profilul melodic destul de neted, neaccidentat ; aşa se explică de ce registrul variaţional al celulelor, motivelor şi sintagmelor de ordin superior care le înglobează este îngust, modificările variaţionale afectînd în special detaliile.

III) Modelele invariante de maximă generalitate sînt, atît la Enescu cît şi în folclor, exclusiv melodice. Ele pot constitui suportul unor actualizări în plan diacronic atît de diferite ritmic încît se înscriu în categorii de expresie distincte sau, în limbajul popular, în genuri sau specii folclorice (şi implicit texte muzicale) diferite. Este cazul schimbărilor radicale de aspect ale temelor enesciene — schimbări survenind în cadrul aceleiaşi secţiuni, în secţiuni deosebite ale aceleiaşi lucrări (8) sau în lucrări diferite (4) — şi al „convertirii" unor genuri folclorice în altele (7).

Principiile enunţate mai sus sînt de o largă generalitate. La nivelul aplicării lor în creaţia enesciană şi cea folclorică diferenţele sînt, desigur, considerabile. Importantă ni se pare a fi însă identitatea unora din principiile variaţionale enesciene şi populare. Faptul că principiile la care ne referim se opun sau sînt incompatibile cu cele în vigoare în muzica cultă europeană de pînă la Enescu ne îndreptăţeşte să presupunem că muzicianul le-a preluat şi asimilat din folclorul muzical românesc.

4) Sistemul modal enescian este, în ansamblul său, tributar unor influenţe infiltraţii din sistemul modal popular. Există structuri modale a căror origine folclorică se relevă cu destulă claritate, în special în situaţiile în care ele se îmbracă în turnuri melodice de extracţie sau factură populară. Este cazul modurilor dorian cu treapta a IV-a urcată, a lidianului cu septimă mică, a pentacordiilor cu cvartă mărită la bază, a unor tritonii anhemitonice (secundă mare — terţă mică, cvartă perfectă — secundă mare) etc., moduri cu frecvenţă ridicată în folclorul românesc. Discutabilă pare să fie obîrşia poulară a unor moduri sau tronsoane modale dublu — cromatice, pentru care pot fi invocate şi alte surse. Dar un element — aici un mod sau un tronson modal — este în sine puţin relevant, el sugerînd sau dezvăluindu-şi originea doar în corelaţie cu altele — în acest caz cu formulele melodice prin care se exprimă. Este o constatare la care etnomuzicologia a ajuns de multă vreme şi pe care noile cercetări nu fac decît să o reconfirme. Cu decenii în urmă, însuşi C. Brăiloiu a atras atenţia asupra faptului că pentatonicul, spre exemplu, în pofida frecvenţei sale foarte ridicate în folclorul românesc, este departe de a constitui o structură specifică acestuia, el regăsindu-se în muzica tradiţională a celor mai îndepărtate arii geografice, ca rezultat al unei poligeneze şi nu al diseminării dintr-un focar cultural unic. Iată de ce ne considerăm îndreptăţiţi să presupunem că o bună parte a modurilor cromatice subiacente textelor enesciene îşi au rădăcina în modalismul limbajului folcloric lăutăresc, fapt confirmat de particularităţile planurilor melodice cu care se asociază. Demonstraţiile, foarte argumentate şi logic conduse, privind similitudinile dintre modurile cromatice enesciene şi unele moduri ale lui Messiaen ne conving numai în măsura în care nu încearcă să acrediteze ideea unei legături filogenetice dintre ele, ci numai ideea unei posibile influenţe superficiale, de existenţa căreia nu avem motive să ne îndoim (10).

5) Semne grafice speciale (indicaţiile de sferturi de ton) înscrise în paginile cîtorva dintre partiturile compozitorului (*Sonata a III-a pentru pian şi vioară*, suita *Impresii din copilărie*, opera *Oedip*) atrag atenţia asupra altui fenomen pe care îl asimilăm la categoria celor ipotetic preluate din folclor.

La o privire superficială, semnele indică asupra unei discretizări, a unei temperări prin 24 a octavei sau a unor zone limitate ale sale. Aceasta a fost de altfel opinia lui J. Vyslouzil, care nu a rezistat tentaţiei de a sugera o posibilă legătură între sferturile de ton enesciene şi temperarea prin 24 operată aproximativ în aceiaşi perioadă de conaţionalul său Alois Haba (17).

După observaţiile noastre, un sunet semialterat se plasează, în lucrările enesciene, într-una sau alta din următoarele poziţii :

a) în debutul unui glissando scurt descendent sau în finalul unuia ascendent ;

b) în proximitatea unei note reale, ca notă ornamentală cu înălţime nedefinită ;

c) în cadrul unei secţiuni de recitativ „parlato", apropiat ca dimensiuni, contur melodic general şi atmosferă de cel al cîntecului epic românesc ; şi, în fine,

d) într-o poziţie similară cu cea a „sunetelor neutre", $(1)^9$ din sistemul modal diatonic popular.

Sunetele din pozițiile a) și b) — care au, în ultimă instanță, aceeași funcție expresivă — ne conving de faptul că, departe de a intenționa o discretizare riguroasă a spațiului sonor, Enescu a urmărit dimpotrivă o estompare, prin tușe sonore informe, cețoase, a unităților acestuia. Sunetele din pozițiile c) și d) revelă rădăcini folclorice care cu greu pot fi contestate. Cele din urmă (d) se înscriu în sisteme sonore și structuri modale care corespund punct cu punct unor sisteme și structuri omologe ușor identificabile în folclorul nostru muzical, fie el rural sau urban, al profesioniștilor sau al neprofesioniștilor. Faptul că sintagmele melodice ale compozitorului recurg la motive și formule de certă factură populară accentuează și mai mult similitudinile structurilor intonațional-modale la care ne referim (vezi, în acest sens, paginile 19 și 20 din partitura românească a *Sonatei a III-a*). Iată deci că și în acest caz un complex de elemente (aici : modul, configurația melodică generală și sistemul intonațional subiacent ambelor) oferă indicii a căror conjugare precizează sursa fiecăruia [10].

Specificul românesc enescian este deci determinat în bună măsură de elementele abstrase din creația populară și înglobate — ca atare sau în forme sublimate — în limbajul compozitorului. Să ne ferim a crede însă că rădăcinile specificității naționale sînt exclusiv folclorice ; sau că elementele populare asimilate se implică necondiționat în conturarea acestei specificități, relevanța lor fiind cea care le conferă sau nu această calitate.

Identificarea surselor populare — identificare pe care o socotim subordonată și preliminară demersului de explicare, de justificare a specificului național — trebuie să aibă în vedere, după opinia noastră, două niveluri distincte : cel actual, al textelor muzicale, și cel virtual, al limbajelor enescian și popular.

Preluările la nivelul textelor asigură legătura directă, explicită dar superficială și nu în mod obligatoriu semnificativă pentru specificul național, dintre creația populară și cea a compozitorului. Preluările din planul limbajelor, deși voalate, dificil detectabile, au o adîncime, constanță și pertinență care le acordă alte șanse de participare la configurarea specificului românesc. Ne simțim însă datori să precizăm că, atîta vreme cit elementele posibil transferate se situează la confluența unor înriuriri stilistice diferite, parțial extrafolclorice, transferul rămîne sub semnul incertitudinii. Acesta este și motivul pentru care multe din observațiile incluse în paginile de față au adoptat formele modale ale condiționalului, posibilului, ipoteticului.

NOTE :

[1] „Popular" pare să fie pentru Enescu sinonim cu „folcloric". Totuși, cei doi termeni nu sînt întotdeauna interșanjabili în același context. Spre exemplu, nici una din însemnările (cunoscute nouă) ale compozitorului referitoare la *Sonata a III-a pentru pian și vioară* nu conține formularea „în caracter folcloric românesc", fapt care ne îndreptățește să bănuim că Enescu a intuit o diferență de nuanță transformată, cu trecerea anilor, într-o diferență semantică netă. Căci în muzicologia — și nu numai muzicologia — actuală, atributul de „popular" este acordat unei creații de largă accesibilitate, o accesibilitate nu în mod obligatoriu tributară folcloricității sau influențelor folclorice pe care aceasta le resimte. Astfel, performanțele grupului ABBA au un cert „caracter popular", dar nicidecum unul folcloric. În orice caz, trecînd provizoriu peste o subtilitate lingvistică — pe care o semnalăm însă, socotind-o vrednică de atenție — vom diferenția în textul de față termenii de „popular" și „folcloric" doar prin distribuția lor contextuală.

[2] Trimiterile la una sau alta din lucrările autorilor menționați vor fi făcute printr-o cifră înscrisă în paranteze, cifră reprezentînd numărul ei de ordine din bibliografia selectivă anexată. Precizăm că, din motive de economie de spațiu, lista bibliografică include numai lucrările ale căror idei sînt utilizate aici în mod explicit sau implicit.

[3] În *Rapsodii* există însă — așa cum observă de altfel și autorii monografiei *George Enescu* (16) — și teme inventate în spirit popular, cu o coloratură moldovenească marcată prin cadențe specific zonale.

[4] Prima lucrare muzicologică care trimite la melodiile populare utilizate în cele două *Rapsodii* aparține, după știința noastră, lui Mircea Chiriac (2). În lucrarea citată, autorul face următoarea remarcă : „Temele originale de cîntece sînt contaminate de ritmul general al dansului. Așa se întîmplă de pildă cu *Mugur mugurel*, care schimbă caracterul de cîntec în joc. *Rapsodia a II-a* prezintă operația inversată : aici elementul predominant este cîntecul, iar temele originale de joc se adaptează și transformă în cîntece". Convertirea, prin ritmizare diferită, a cîntecului în joc și invers la care recurge compozitorul corespunde unui proces similar din cultura muzicală folclorică. Faptul constituie un argument în plus în favoarea unei teze care va fi reluată mai jos, și anume aceea că Enescu transformă unele proceduri variaționale acționînd la nivelul limbajului folcloric în modalități de preluare a structurilor populare în propria sa creație.

[5] Expresia „construcție celular-motivică" — pe care o găsim foarte adecvată realității la care se referă — a fost lansată de C. D. Georgescu (5). Prima semnalare a fenomenului o datorăm însă lui B. Bartók (*Rumanian Folk music*, Edited by B. Suchoff, The Hague, Martinus Nijhoff, 1967).

[6] Fapt pe care am încercat să îl punem în evidență, prin exemple muzicale paralele, în lucrarea noastră (11).

[7] Există indicații de expresie care afectează în mod indirect și parametrul ritmic al textelor. Spre exemplu *piangendo* sau *dolente* determină nu numai coborîri de intensitate, ci și ușoare scăderi de tempo.

[8] Referindu-se la piesele folclorice prezentînd acest tip de structură formală, B. Bartók afirmă : „This category consists of pieces without any determined structure. Determination in structure means the identical and regular repetitions of certain successions of coordinated sections. Nothing of that kind can be discovered in these pieces which consist of irregular repetitions, without any plan and coordination, of one or more motifs generally composed of two or four bars. In the absence of any determined struc-

ture, these pieces could not be grouped on such a basis. It seemed out of the question, as well, to split the pieces into their motif components and group the latter according to a certain system, because this would have destroyed the natural shape of the pieces." (vol. I, p. 13).

Imposibilitatea decupării pieselor în motive componente despre care vorbește Bartók înseamnă în fapt — așa cum rezultă și mai limpede dintr-un context mai larg — imposibilitatea clasificării lor în funcție de structura și repartiția motivelor decupate.

[9] Denumirea de „sunete neutre" aparține Eugeniei Cernea (1). Autoarea a dedicat o bună parte a studiului său descrierii și explicării originii și funcției acestor sunete neutre.

[10] Nu am studiat în mod special problema heterofoniei enesciene și a raporturilor sale cu cea populară, motiv pentru care nu ne permitem să o tratăm aici. Trimitem însă la excelentele studii (9) și (3), semnate de St. Niculescu și C. L. Firca.

BIBLIOGRAFIE

(1) Cernea, E., *Structura modală — argument pentru unitatea și continuitatea folclorului muzical românesc.* În *Anuarul I.C.E.D.*, seria A, nr. 2, 1980.

(2) Chiriac, M., *Rapsodiile române de George Enescu.* În *Muzica*, nr. 7, 1958.

(3) Firca, C. L., *Direcții în muzica românească. 1900—1930.* Edit. Academiei, București, 1974.

(4) Firca, C. L., *Heterofonia în creația lui George Enescu.* În *Studii de muzicologie vol. IV*, Edit. muzicală, București, 1968.

(5) Georgescu, C. D., *Melodii de joc din Oltenia.* Edit. muzicală, București, 1968.

(6) Ghircoiașiu, R., *Trăsături stilistice în evoluția creatoare a lui George Enescu.* În *Muzica*, nr. 5, 1965.

(7) Kahane, M., *Observații în legătură cu „Ciocîrlia".* În *Anuarul I.C.E.D.*, seria A, nr. 1, 1979.

(8) Marbe, M., *Varietatea tematică și unitatea structurală în lucrările de cameră de George Enescu.* În *Muzica*, nr. 5, 1965.

(9) Niculescu, Șt., *Aspecte ale folclorului în opera lui George Enescu.* În *Studii și cercetări de istoria artei*, tom 8, nr. 2, 1961.

(10) Rațiu, A., *Modalismul Sonatei a III-a „în caracter popular românesc" de George Enescu*, în mss.

(11) Rădulescu, S., *Le caractère spécifique roumain dans le langage harmonique de la „IIIe Sonate pour piano et violon" de Georges Enesco*, în mss.

(12) Rădulescu, S., *La technique de variation et de développement du motif dans les quatuors à cordes op. 22 de Georges Enesco.* În *Revue roumaine d'histoire de l'art*, Série Théâtre, Musique, Cinéma, tome XV, 1978.

(13) Rădulescu, S., *Creația enesciană în prelungirea unor straturi vechi de muzică populară.* În *Anuarul I.C.E.D.*, seria A, nr. 2, 1980.

(14) Toduța, S., *Ideea ciclică în sonatele lui George Enescu.* În *Studii de muzicologie*, vol. IV, Edit. muzicală, București, 1968.

(15) Vancea, Z., *Intonații populare românești în muzica lui George Enescu.* În *Muzica*, nr. 1, 1954.

(16) Voicana, M., C. Firca, A. Hoffman, E. Zottoviceanu, în colaborare cu M. Marbe, S. Niculescu și A. Rațiu, *George Enescu. Monografie.* Editura Academiei R.S. România, București, 1971.

(17) Vyslouzil, J., *Originea, apariția și funcția sfertului de ton în opera lui George Enescu.* În *Studii de muzicologie*, vol. IV, Editura muzicală, București, 1968.

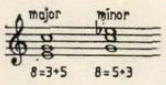
Intîlniri în major — minor

Francisc László

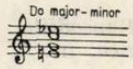
În contextul muzicologiei din Ungaria contemporană, Ernő Lendvai se bucură (se bucură ?) de renumele unui solitar. Fără să i se fi încredințat o catedră la conservator sau un birou la Institutul de Muzicologie din Budapesta, el a publicat în ultimul sfert de secol un număr impresionant de studii și chiar volume care de fapt nu sînt altceva, decît din ce în ce mai larg documentate reexpuneri ale istoricelor sale descoperiri de la sfîrșitul anilor '40 cu privire la legitățile formei și limbajului bartókian. Acestea sînt legi ale naturii înseși, prezente sporadic și în unele opere de artă din trecut, aplicate de Bartók asupra formei muzicale și asupra disponibilului sonor, cu o consecvență copleșitoare. În primul său volum tipărit (1955), Lendvai și-a axat tezele pe analiza amănunțită a numai două lucrări de anvergură, compuse de Bartók în anii '30 *(Sonata pentru două piane și instrumente de percuție, Muzică pentru coarde, percuție și celestă).* Cu timpul, el și-a extins aria investigațiilor asupra operei întregi a lui Bartók, de la *Allegro barbaro* și *Castelul principelui Barbă Albastră* (1911) pînă la lucrările de bătrînețe, demonstrînd unitatea de fond a acestei vaste opere, urmînd apoi ca în volumul său din 1975, în care am reîntîlnit figuri, formule și texte binecunoscute de douăzeci de ani, să ne surprindă cu relevarea acelorași „lendvaisme" și în lumea melodică și armonică a lui Zoltán Kodály. Considerat martir al propriilor idei fixe elogiat ca un savant de geniu sau criticat cu vehemență pentru rigiditatea excesivă a tezelor sale, Lendvai pășește ferm înainte, exercitînd asupra unor muzicologi (și compozitori !) o influență aproape tiranică. Deși relativ tînăr (avea douăzeci și ceva de ani cînd, încă student, și-a formulat pentru întîia oară tezele !), el a înrîurit fructuos gîndirea lui Lajos Bárdos, „the great old man" al cercetării în domeniul teoriei muzicii din Ungaria, care azi, la mai bine de optzeci de ani, recurge din ce în ce mai frecvent la terminologia lui Lendvai, contribuind astfel substanțial la consolidarea prestigiului acestuia. Scrierile sale fiind traduse în numeroase limbi (nu numai în cele cîteva zise de largă circulație), opera lui Lendvai nu mai poate fi nesocotită de nimeni care studiază muzica secolului 20. Mai mult decît atît, tezele lui s-au dovedit a fi de un real folos și în înțelegerea unor taine de atelier ale lui Liszt sau Verdi.

Departe de mine intenția de a prezenta aici, succint, gîndirea lui Lendvai. Voi cita doar o mostră din opera lui, nu de natură să reprezinte întregul „pars pro toto", ci aleasă drept punct inițial al prezentării unor observații personale făcute pe marginea unor texte muzicale în parte arhicunoscute. Ideea este prezentă și în opus primum al savantului, dar citez întruchiparea ei din 1975 :

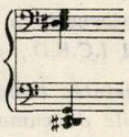
„... ori de cîte ori Bartók, în cadrul unei părți cromatice, scrie un *trison*, terța minoră o plasează *deasupra* fundamentalei, iar terța majoră *sub* fundamentală, modelînd astfel acordul conform proporției 8:5:3.



Din sinteza celor două acorduri s-a născut acordul cel mai caracteristic al lui Bartók : ne este bine cunoscută această formă de sonoritate «major-minoră», structurată din terță mică+cvartă+terță mică (3+5+3)...[1]



Formularea acoperă fenomenul descris, ea caracterizînd oarecum și personalitatea savantului, recognoscibilă în prea categoricul „ori de cîte ori". Ca și cum nu s-ar putea găsi și la Bartók, pînă și în părți „cromatice", acorduri cu ambele terțe plasate între fundamentală și cvintă ! Pentru a rămîne în *do*, citez un „trison de patru sunete" pe care în *Elegia* din *Concertul pentru orchestră* harpa îl repetă timp de mai multe pagini de partitură :

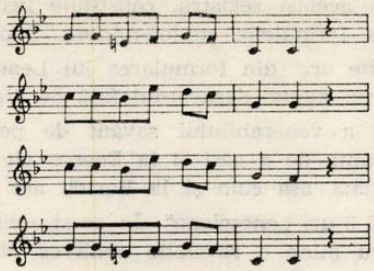


Cu această rezervă însă — recunoscînd, deci, că major-minorul 3+5+3 este mult mai frecvent la Bartók decît major-minorul 3+1+3 — aserțiunea citată poate fi acceptată drept premisă a unor investigații care nu-și propun ca scop o formulare și mai exactă, axiomatică, ci lărgirea sferei exemplelor aferente, extinderea ariei cercetărilor, reflectarea liberă asupra fenomenului observat.

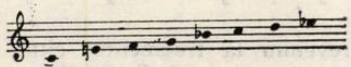
Înainte de toate doresc să „raportez" că am descoperit și în „natură" acest acord „cel mai bartókian". (Ghilimelele din urmă trimit la Lendvai, iar cele premergătoare lor la Bartók, care a cercetat muzica populară drept un fenomen al „naturii"). Iată un cîntec popular maghiar publicat acum cîțiva ani de Bencze Lászlóné drept melodia nr. 94 a vo-

(1) Lendvai, Ernő : *Bartók és Kodály harmóniavilága* [Lumea armonică a lui Bartók și a lui Kodály]. Budapest, 1975, p. 88—89.

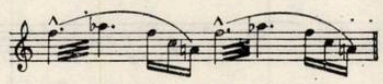
lumului ei bihorean, melodie înregistrată la Esztár, de la Sàndor Széles, de 77 ani : [2]



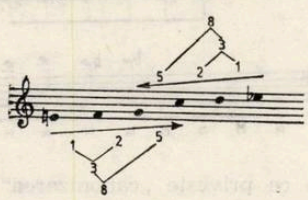
Este o melodie de stil nou. Rîndurile ei extreme sînt identice, gama lor fiind pentacordul do major. Şi rîndurile centrale sînt aproape identice ; *do*-ul lor este fundamentala minorului natural. Dispunînd într-o succesiune unică toate sunetele melodiei, ni se înfăţişează următoarea formulă :



Simburele acestui şir este o formulă simetrică : cvarta *sol-do*, la care jos se adaugă terţa majoră *mi*, iar sus terţa minoră *mi bemol* — aidoma formulei lui Lendvai. Nu este desigur o deosebire neglijabilă faptul că în cîntecul popular aceste note nu răsună, fireşte, concomitent, ci aşternute orizontal — exact ca în primul exemplu de note pe care îl citează Lendvai, după explicaţiile mai sus reproduse, din *Concertul pentru vioară :*

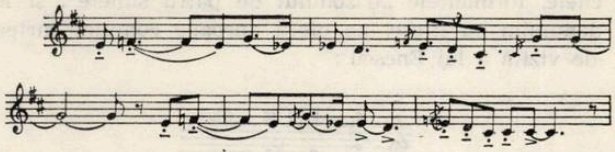


Revelaţia acestui cîntec popular nu rezidă numai în faptul că ea demonstrează posibilitatea convieţuirii celor două terţe în cadrul unei şi aceleiaşi melodii populare maghiare de stil nou — ceea ce contravine flagrant unor prejudecăţi folcloristice —, ci cu atît mai mult în perfecta simetrie de oglindă a turnurii melodice ascendente *mi-fa-sol* şi a turnurii descendente *mi bemol-re-do.* Evidenţiind din scara mai înainte prezentată notele principale determinante, acestea pot fi abstrase în chipul unei formule simetrice în care quaterno-ul major ascendent *mi-fa-sol-do* şi quaterno-ul minor descendent *mi bemol-re-do-sol* se întrepătrund, întîlnindu-se pe cvarta comună *sol-do.* În intervalele celor două quaterno-uri se întruchipează şi se întrepătrund proporţii corespunzătoare primelor cinci cifre din şirul Fibonacci (1, 2, 3, 5, 8, 13, 21...), sugerînd concluzia că uneori, în cazuri excepţionale, şi geniul anonim al poporului ştie să creeze „lendvaisme" subtile, demne de condeiul celui mai „lendvaist" dintre compozitori, Béla Bartók :



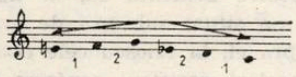
(2) Bencze Lászlóné : *Szivárványos az ég alja. Bihari népdalok* [Curcubeu la orizont. Cîntece populare bihorene]. Berettyóújfalu, 1977, p. 125.

Următoarea melodie pe care o prezint aici în legătură cu sonoritatea major-minoră este solo-ul de corn englez din *Rapsodia a II-a* de George Enescu :

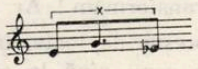


Sursa ei este încă învăluită în incertitudine. Mircea Chiriac, autorul cel mai adesea citat în literatura aferentă, care, despre mai toate melodiile celor două rapsodii enesciene, a ştiut să dezvăluie culegerea de melodii de largă circulaţie de unde le-a preluat maestrul, despre aceasta scrie doar că este „o străveche melodie de caval". [3] Că este aşa sau nu, nu ne priveşte. Odată şi odată va fi identificată mai exact şi sursa acestei teme, şi nu este exclus nici ca aceasta, spre deosebire de celelalte teme prelucrate în rapsodiile lui Enescu, să fie o invenţie proprie.

În loc de întrebarea cu privire la origine pun o întrebare mai simplă : care este tonalitatea ei ? Este o melodie în major sau una în minor ? Tonica este, evident, *do,* disponibilul sonor nu depăşeşte limitele unui pentacord, dar în ceea ce priveşte caracterul acestui pentacord, melodia este atît de „şi-şi", încît dacă va fi identificată sursa ei populară, dovedindu-se univoc că ea nu este o emanaţie proprie a lui Enescu, acea sursă „naturală" va trebui privită cu aceeaşi mirare cu care am privit mai înainte melodia maghiară major-minoră. Pentru că ea începe chiar cu nota-cheie a pentacordului major de *do,* cu *mi,* la care apoi se şi revine, după nota de schimb *fa* şi înainte de a se urca pînă la cvintă, dar cea de-a doua măsură începe cu negarea cea mai categorică a secundei mici ascendente *mi-fa :* cu secunda mică descendentă *mi bemol-re.* Iar dacă, la începutul melodiei, urechea noastră a deprins univoc — în ciuda turnurii de notă de schimb — terno-ul *mi-fa-sol,* adică treptele 3, 4 şi 5 ale pentacordului major, este firesc să auzim ternoul *mi bemol-re-do,* treptele 3, 2 şi 1 ale pentacordului minor, drept „cu capul în jos" al aceleiaşi formule :



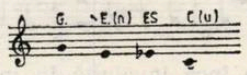
Miezul melodiei îl constituie, de altfel, ternoul *mi-sol-mi bemol* în care cele două trepte 3 stau foarte aproape una de cealaltă. Ştefan Niculescu, care s-a ocupat cel mai intens de această melodie, numeşte acest terno „motivul *x*" [4] şi atrage atenţia asupra faptului că el constituie la Enescu — atît în această formă de bază cît şi sub aspectul derivatelor permutaţionale — un „stilem" de o frecvenţă determinantă, de la lucrări de tinereţe pînă la opus ultimum, pînă la *Simfonia de cameră.*



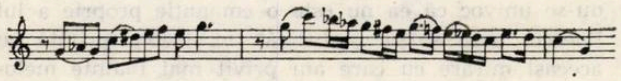
(3) Mircea Chiriac : *Rapsodiile române de George Enescu.* Muzica, anul VIII, nr. 7, iulie 1958, p. 26.

(4) Ştefan Niculescu : *Reflecţii despre muzică.* Bucureşti, 1980, p. 92—96.

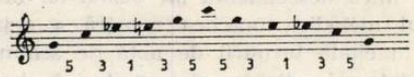
Pe mine însă mai mult decît motivul *x* mă preocupă prezenţa la Enescu a pentacordului major-minor, modul care, dacă extragem din el notele cheie, formantele „trisonului de patru sunete", şi le denumim cu litere, ne oferă aproape complet cartea de vizită a lui Enescu :



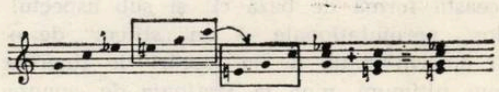
Ceea ce, desigur, poate să fie şi o întîmplare, dar nu neapărat. Enescu a mai compus, şi mai tîrziu, pe o asemenea temă „literară" — pe numele lui Fauré —, se cunosc şi alte exemple aferente de la Schumann la Şostakovici ; şi Bartók a compus un Scherzo pe monograma dublă *fa-fa-si bemol-si bemol* (F.F.B.B.), ridicînd astfel un monument sonor afecţiunilor sale pentru prietena de tinereţe Felice Fábián. Dar revenind la tema lui Enescu, fie că este o creaţie conştientă, fie că este rezultatul unei inspiraţii spontane, fie că este citarea unei surse „naturale" încă neidentificate nu încape îndoială că acest pentacord major-minor — şi mai ales quaterno-ul care se poate distila din el, formantele acordului major-minor, reprezintă la Enescu un stilem de valoarea unei cărţi de vizită. Citez din *Octuor* o întruchipare mai amplă a aceluiaşi :



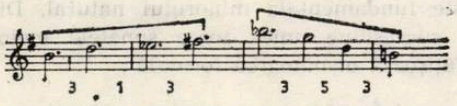
Dacă extragem notele-cheie ale acestei melodii larg arcuite, de structură boltită, ajungem la un mod care nu este altceva decît lărgirea cu cîte o cvartă coborîtoare, respectiv suitoare a quaterno-ului nostru major-minor :



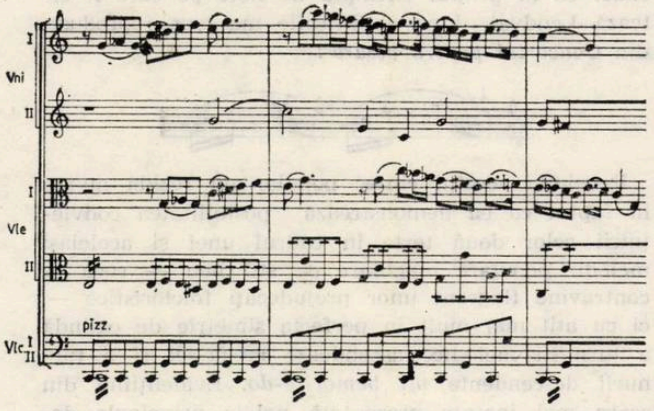
Ce altceva este această formulă decît fratele dulce al acordului „cel mai bartókian" descris de Lendvai ! Cu acea deosebire evidentă că, în timp ce dincolo terţa majoră s-a situat sub axa de cvartă, iar terţa minoră deasupra ei, la Enescu cele două înălţimi alternează în acelaşi registru, conform legilor „motivului x" descris de Niculescu. Dacă am transpune cel de-al doilea terno, *mi-sol-do*, cu o octavă mai jos, am avea în faţa noastră formula bartókiană descrisă de Lendvai. Asemănarea s-ar transforma în identitate.



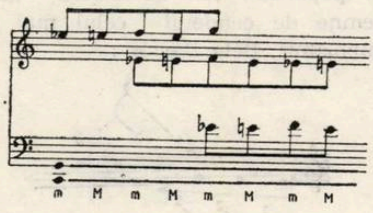
Dar să nu o transformăm ! Ar fi o exagerare de neiertat şi, mai presus de toate, fără sens, nu vrem să apropiem două genii pînă la confuzie, ci să circumscriem stileme care, deşi asemănătoare, îi caracterizează. În acest sens, cred că cititorul acestui mic studiu va fi de acord cu următoarea formulare : în timp ce la Bartók cele două terţe ale acordului major-minor se situează *de preferinţă* sub cvarta-axă, respectiv deasupra ei, la Enescu cele două terţe, plasate în acelaşi registru, constituie însăşi axa de simetrie a formulelor major-minore. Suplinind acel „ori de cîte ori" din formularea lui Lendvai mi-am exprimat nu numai dezacordul faţă de viziunea prea categorică a venerabilului savant de peste hotare, ci şi speranţa de a găsi şi la Enescu cît mai multe formule 3:5:3, aşa cum şi la Bartók am găsit, incidental, 3:1:3-uri „enesciene". În acest sens, a constituit pentru mine o revelaţie audierea *Melodiei* din Suita a III-a, „inedită" pentru pian în care major-minorul „enescian" (3:1:3) este urmat imediat de major-minorul „bartókian" (3:5:3) :



Dar să revenim la fragmentul citat din *Octuor*. Pentru a nu se crede că fluctuaţia *mi-mi bemol* apare aici din întîmplare, ca o formulă de notă de schimb, pentru a demonstra că muzica pe care o auzim aici este o muzică esenţialmente şi organic dualistă, major-minoră, citez şi contextul, univoc în acest sens.

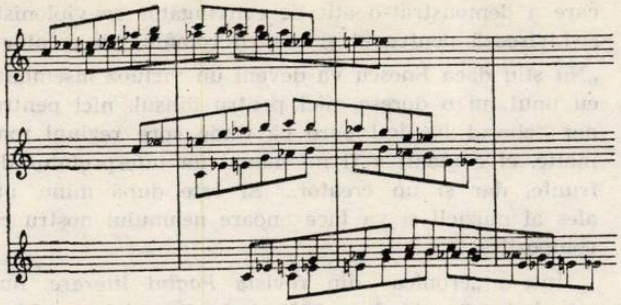


Din faza ascendentă a arcului melodic putem extrage o schemă absolut surprinzătoare în care majorul (M) se schimbă în minor (m) şi viceversa, din optime în optime. (Nu aş reconsidera cu atîta curaj *re diezul* în *mi bemol* dacă formula cadenţială a melodiei nu ar fi atît de hotărît minoră, în pofida *mi becar*-ului care răsună cu o pătrime mai devreme).



Iar în ceea ce priveşte „canonizarea" acestei melodii de largă arcuire şi de formă boltită, ea aminteşte direct de *Elegia* din *Concertul pentru orchestră* al lui Bartók, capodoperă scrisă în amurgul vie-

ții, de acel moment cînd se aude următorul miracol :



Pentru mine, această asemănare de natură morfologică, această „întîlnire", constituie un simbol cel puțin atît de grăitor al frăției lui Bartók și Enescu

întru secolul 20 al Europei de Sud-Est, ca și faptul că ei s-au născut în același an.

Iar în ceea ce privește deosebirile, consider remarcabil nu numai faptul că Bartók, mai radical ca Enescu, a exploatat formula comună și posibilitățile ei de dezvoltare mai pe larg, ci și faptul că colegul lui de contingent a intuit mult mai devreme decît el, încă la vîrsta de sub douăzeci de ani, viitorul lumii sonore major-minore, prevestind importanța ei. Nu în oarecari lucrări experimentale, ci în creații nemuritoare, de însemnătate universală. Din această categorie valorică face parte, fără îndoială, nu numai *Rapsodia a doua*, încheiată la 26 octombrie 1901, ci și *Octuorul* care poartă data de 1900.

George Enescu în conștiința culturală românească

I

Emil Manu

Printre cele cîteva nume care reprezintă în universalitate creația românească, acela al lui George Enescu ocupă un prim loc, alături de Eminescu și Brâncuși. Există o enescologie, așa cum există o eminescologie, există și a existat un comentariu al creației lui George Enescu, comentariu variat și profund, antrenînd oameni de litere, de artă, de cultură în genere, atestînd stima dusă pînă la ceremonie, interesul constant și dragostea față de o operă ce traduce cu fidelitate geniul poporului român.

Tot ce s-a scris despre George Enescu reprezintă nu numai recunoașterea unui mare talent, unui „monstruos geniu", cum îl numea Caudella, ascultîndu-l pe tînărul Enescu, ci și integrarea acestui geniu în spațiul și timpul românesc. În conștiința culturală românească, opera enesciană (de compozitor și de interpret) este gîndită ca un certificat de legitimare a sufletului românesc în istoria și cultura universală. Și nu numai românii văd în George Enescu un artist de valoare mondială. Un Pablo Casals, el însuși un nume de circulație universală, o declara deschis, vorbind despre geniul muzical al compozitorului, violonistului, pianistului, dirijorului : „Dintre toți muzicienii pe care i-am cunoscut, socotesc pe Enescu cel mai complet, deoarece avea cele mai largi vederi, iar în creațiile sale artistice atingea culmile perfecțiunii". Marcel Proust, romancierul care a înnoit genul romanului european, îl evoca pe Enescu în marea sa carte *(În căutarea timpului pierdut)* cîntînd Sonata lui Franck ; bineînțeles, evocarea se face printr-un personaj simbolic. Iar Alfred Cortot, cel mai mare pianist al lumii moderne, spunea că Enescu are „nu talent, ci *geniu*". Nu mai amintim elogiile lui Béla Bartók sau Arthur Honegger.

Românii au vorbit despre George Enescu ca de o mîndrie națională, ca de un reprezntant al lor în eternitate.

Ecourile creației lui George Enescu în toate compartimentele culturii românești (înțelegînd comentariul acestei creații și dincolo de sfera muzicologiei și a criticii muzicale profesioniste), i-au asigurat marelui creator un loc aparte în istoria culturii românești ; poate numai cu opera lui Constantin Brâncuși s-a mai întîmplat același lucru. Criticii de artă au scris ca niște specialiști despre compozitorul și interpretul, într-un cuvînt despre muzicianul nepereche, ca să utilizăm un epitet eminescian ; dar despre Enescu au mai scris poeții și scriitorii, esteticienii și eseiștii, oamenii de știință chiar. Mulți poeți i-au dedicat poeme și volume întregi. În plus, George Enescu este primul om de artă primit ca membru al Academiei Române, marcînd o revoluție de structură în sînul acestui prestigios organism și deschizînd seria pe care o vor onora și alți reprezentanți ai școlii muzicale sau plastice românești.

S-a întîmplat ca primul scriitor român care a vorbit despre tînărul Enescu să fie un poet, și unul din cei mai mari din istoria literaturii românești, George Coșbuc. În 1894, în revista *Vatra*, pe care o și conducea, Coșbuc își exprimă admirația față de precocitatea talentului de violonist al tînărului absolvent al Conservatorului din Viena : „Un copil de vreo 13 ani, născut în județul Dorohoi, a pus în uimire pe artiștii din Viena prin extraordinarul său talent muzical. Gazetele vieneze spun că acest copil are un talent tehnic cum rar s-a pomenit și cunoaște

toate misterele virtuozității moderne. Dacă va urma să se desvolte, peste puțin numele tînărului român va fi citat printre cele mai strălucite nume artistice."

George Coșbuc îl ascultă pe tînărul violonist la primul său concert susținut la București (la Ateneul Român, interpretînd compoziții de Mendelssohn-Bartholdy, Vieuxtemps, Godard și Sarasate). „Toată lumea a rămas uimită, spune Coșbuc, de talentele muzicale ale acestui copil : cîntă pe vioară ca un adevărat maestru. Dacă va trăi, va deveni cel mai bun cîntăreț pe vioară în Europa." Presupunerea poetului a devenit, o putem spune noi azi, o realitate.

Istoricul și literatul A. D. Xenopol este primul om de cultură român care atrage atenția asupra talentului de compozitor al lui George Enescu. În ziarul „Voința națională" din 28 februarie 1896, istoricul, făcînd o cronică la Concertul lui Enescu din 23 februarie, de la Ateneul Român din București (în program Wieniawski, Vieuxtemps și Max Bruch, și probabil o compoziție proprie), scrie printre altele : „Tînărul Enescu are încă și un însemnat talent de compoziție. Și aceasta am considerat-o noi ca o însușire superioară chiar neîntrecutului său talent de muzician."

La 1 martie 1898 se cîntă în primă audiție la București *Poema română*, ocazie în care Enescu apare pentru prima oară ca dirijor. Poetul și rafinatul om de cultură Duiliu Zamfirescu consemnează evenimentul în ziarul „Liga română" din 8 martie : „George Enescu, tînărul nostru artist [...] cu farmecul arcușului și al compoziției sale a produs o adevărată revoluție în cercurile noastre muzicale."

Tot despre *Poema română* și tot despre același concert scrie în revista *Familia*, din 14 și 21 martie 1898, Iosif Vulcan, acela care lansase, cu trei decenii și ceva mai înainte, pe un alt mare mesager al spațiului Moldovei de nord, pe Mihai Eminescu. Iată, în cuvintele lui Iosif Vulcan, primul portret al artistului pe scena de concert : „George Enescu nu este un artist care vrea să facă efecte cu mijloace exterioare, nu poartă nici măcar păr lung, cu arcul în mînă nu face mișcări afectate, nu caută să-și cîștige, prin toată atitudinea sa, aplauze, ci cîntă natural, din inimă."

Anul 1898 este anul în care în presa românească de specialitate dar și în cercurile literare se discută despre bipolaritatea talentului lui Enescu : interpret și compozitor. „Aceste două fețe ale talentului său se completează în chip fericit una pe alta" scrie în revista *Literatura și arta română* (nr. 5, martie 1898) istoricul literar Nicolae Petrașcu, continuînd : „Ca executant, Enescu are calitățile cele mari : o memorie prodigioasă, simțul subtil al măsurii, mecanica degetelor mîinii stîngi, dusă la un rar grad de desăvîrșire, eleganța și instinctul arcușului și, mai presus de toate, emiterea sunetului, just, corect, ca de aramă, fără afectații și lucruri de efect. [...] În arta de a compune, țelul său de căpătenie, Enescu ni se impune și mai mult..."

Articolul lui N. Petrașcu este poate prima caracterizare elevată a artei de interpret a lui Enescu, făcută de un estetician.

Același dualism se menține și în articolul lui Grigore Ventura, tatăl marei actrițe, articol apărut în ziarul *Adevărul*, în martie 1898. Gazetarul și-l imaginează pe George Enescu dincolo de virtuozitatea pe care a demonstrat-o atît de convingător ca violonist, și-l visează pentru el și pentru români, un creator : „Nu știu dacă Enescu va deveni un virtuoz însemnat; eu unul nu o doresc, nici pentru dînsul, nici pentru noi ; zborul lui îmi pare că tinde spre regiuni mai înalte, el e menit a fi nu numai un interpretator de frunte, dar și un creator... El este după mine, un ales al muzicii și va face onoare neamului nostru ca compozitor..."

Într-o „cronică" din revista *Pagini literare*, numărul din 3 octombrie 1899, I. L. Caragiale, vorbind despre marile talente ale muzicii românești, citează pe George Stephănescu și pe George Enescu. Marele dramaturg se angajează să revină într-o cronică viitoare, mai pe larg, despre aceste valori ale muzicii noastre.

Alexandru Vlahuță audiază în 18 decembrie 1909, în sala Atheneului Român, concertul lui Enescu, acompaniat de orchestra Ministerului instrucțiunii publice, dirijor Dimitrie Dinicu. Tînărul maestru îl vrăjește pe poet interpretînd lucrări de J. S. Bach, Brahms și Lalo. Dar iată cuvintele lui Vlahuță : „Aseară am fost la Atheneu : concert. Enescu făcînd ce vrea cu vioara, șoptind, suspinînd, plîngînd, rîzînd."

În timpul primului război mondial, George Enescu se afla în țară, mobilizat cu arma lui nobilă, cu vioara „Stradivarius", pentru cumpărarea căreia, în 8 martie 1898, cu ocazia celei de a doua audiții a *Poemei române*, se strînge, la inițiativa Anei Spiru Haret, prin subscripție publică, suma necesară. În ziarul de front *România* sînt nenumărate note și cronici privind concertele date de Enescu la Iași, Dorohoi, Botoșani și Bacău pentru răniți în spitale, dar și pentru soldații ce plecau pe front. Alături de Enescu își dau concursul oameni de cultură și scriitori ca N. Iorga, Mihail Sadoveanu sau Cincinat Pavelescu și Mihai Codreanu, oameni de teatru printre care Marioara Ventura, Elvira Popescu, Ion Brezeanu, C. Nottara, R. Bulfinsky, Ion Manolescu, Maria Filotti, Tony Bulandra etc. Dintre muzicienii apropiați, ce au colaborat la aceste concerte, citățm pe Nicolae Caravia, Edgar Istratty, Jean Athanasiu, Elena Drăgulinescu-Stinghe, Alfred Alessandrescu etc.

În 13 decembrie 1917, George Enescu dirijează la Iași primul concert simfonic al orchestrei pe care o organizase din elemente locale și artiști refugiați. Se cîntă Mendelssohn-Bartholdy *(Uvertura „Ruy Blas")*, Grieg *(Suita lirică „Peer Gynt", nr. 1)* și Beethoven *(Simfonia II)*. Veniturile concertului au fost cedate în folosul răniților și orfanilor de război.

Tînărul poet B. Fundoianu îl cunoaște pe Enescu, în ianuarie 1917, cîntînd pentru refugiați și răniți și scrie un articol entuziast, în nr. din 4 ianuarie al ziarului *Ordinea ;* articolul se intitulează *Maestrul Enescu* și poate fi considerat un poem în proză, o odă în metru modern, adusă celui mai mare vrăjitor al viorii din cîți avuseseră românii pînă atunci : „Acum, o magnifică vioară a năruit o sală de spital, ca s-o refacă templu de artă... Maestrul Enescu a cîntat pînă acum pentru toți. Mulțimea a încărcat lojile,

galeriile, stalul. Florile şi-au plătit tributul şi laurii i-au împletit cunună. Dar maestru Enescu n-a cîntat pînă acum pentru răniţi."...

Poemul lui Fundoianu continuă cu descrierea aproape cu mijloace inefabile a concertului : „Cineva, alături, văzîndu-l calm şi indistinct, se mira că nu poartă lauri pe creştet. Şi, într-adevăr, Enescu nu-i poartă cu dînsul. I-a lăsat acasă şi nimic din ţinuta, din glasul, din firea lui, nu trădează tezaurul hărăzit celor puţini...

Într-o sală de spital, cu paturi paralele şi cu răniţi înstrăinaţi în albul de var al hainei, în numărul enorm al celor aciuiaţi prin toate ungherele, Enescu şi-a sprijinit vioara sub bărbie şi-a prins să tremure pe coardele intinse, infinitul unei sonate...

Vuia în jur mulţimea adunată. Bravii recenţi se frămîntau în paturi. Careva uzita o batistă ; căci oricît de frumoasă e arta, e mai indispensabilă batista !"...

Urmează apoi descrierea concertului ; paginile lui Fundoianu sînt o foarte fidelă traducere a artei violonistului, traducere egală cu un colier de metafore care spun, poate, mai mult decît o cronică de specialitate : „Şi vioara picura o legendă... O baghetă magică ridica şi cobora decoruri noi. Lămpi neprevăzute îşi presărau lumina. Şi lumina aceasta orbitoare se răsfrîngea colorată, în tăcerea fragilă ca o sticlă veneţiană. Era o lumină orbitoare şi totuşi inexplicabilă apururi ca şi răcoritoarele servite în *Bohema* lui Murger la serata confraţilor ; căci în sală ardea o singură lumînare.

În clipa aceea, fiecare-şi desbrăca umbra anterioară, ca eroul lui Chamiso, ca să treacă pragul spre noul Paradis. În sufletele tuturora creşteau grădini de flori într-o singură clipită... Şi florile, mănunchiuri, îşi împrăştiau mireasma şi se risipeau pe podele ca un covor de pluş sub paşii cîntăreţului..."

Cînd scria aceste rînduri entuziaste, B. Fundoianu era un debutant şi abia lua contact cu poezia şi arta universală. Peste doi ani avea să plece la Paris şi, nu mult după aceea, să devină poetul şi esteticianul B. Fondane. Admiraţia pentru George Enescu va rămîne intactă.

După anii refugiului la Iaşi, unde este declarat cetăţean de onoare al vechii cetăţi de scaun, Enescu vine în 1919 la Bucureşti unde dă o serie de strălucite concerte, avînd în program compoziţii de Mozart, Beethoven, Wagner, Schumann, Dimitrie Cuclin, Corelli, Bach, Nardini, Sarasate, Veracini etc. Dar cu această ocazie, şi la cererea publicului, îşi cîntă şi propriile-i compoziţii, printre care, *Poema română* şi, în primă audiţie, *Simfonia III în do major.*

Iată cum saluta Mihail Sadoveanu prezenţa lui Enescu la Bucureşti, în revista *Însemnări literare*, nr. 11/1919 : „Gazetele capitalei vorbesc deseori de George Enescu. Bucureştenii îl văd şi-l ascultă la Atheneu. Marele violonist şi compozitor s-a despărţit nu demult de Iaşi, unde, în timpul pribegiilor şi nefericirilor noastre, a dat o lungă şi neuitată serie de concerte. Se poate spune că în vremurile de restrişte ale Patriei, Enescu şi-a democratizat vioara în folosul instituţiilor de binefacere ale războiului. De pe scena Teatrului Naţional, Enescu trecea pe o estradă improvizată într-un colţ al ţării — aşa de mică atunci şi aşa de însufleţită — şi cînta oştenilor, satelor şi tîrgurilor ; şi pretutindeni îl împresura aceeaşi dragoste şi aceeaşi înţelegere."

În fiecare an Enescu concertează la Bucureşti, participă la adunările anuale ale Societăţii compozitorilor români, ia parte la decernarea premiilor de compoziţie ce-i purtau numele ; în 1931, la împlinirea virstei de 50 de ani, este sărbătorit la Atheneul român. Ia cuvîntul cu această ocazie, în numele scriitorilor, prozatorul Liviu Rebreanu, declarîndu-l „reprezentant al sufletului românesc" : „Sîntem recunoscători că s-a oferit scriitorilor români prilejul să se asocieze la omagierea lui George Enescu... Pentru prestigiul României în lume, George Enescu este mai preţios decît toate combinaţiile politice, decît toate băncile şi industriile... George Enescu reprezintă în faţa lumii sufletul românesc în tot ce are el mai curat şi mai înălţător. Sute de mii de oameni de pe suprafaţa pămîntului, care-l iubesc pe Enescu, nu se poate să nu cuprindă în aceeaşi iubire şi poporul şi ţara care a dăruit lumii pe Enescu..."

Cu ocazia sărbătoririi, George Călinescu face în *Adevărul literar şi artistic* (1 noiembrie 1931) un portret simbolic al maestrului. „Chipul fizic al lui George Enescu, scrie George Călinescu, este însăşi definiţia muzicii care este proporţie. Fiinţa sa este de o venustate desăvîrşită, care s-a clarificat mereu în cursul vieţii ca sunetul unei violine. Frumuseţea sa n-are nimic fiziologic de natură să atragă tulburări afective în sufletul ascultătoarei. E o frumuseţe rece, numerică, orfică, de esenţă metafizică, încît pare o criptogramă a muzicii sale însăşi. Nu altfel mi-am închipuit pe Orfeu, narcotizînd pădurile sau pe Amfion care clădea Teba în sunetul lirei..."

Dar contururile acestui extraordinar portret se încheagă mai ales din comparaţiile călinesciene : „Beethoven este patetic, Wagner este sarcastic şi fantast, Paganini este un saltimbanc, prestidigitator, pletele şi negul de pe nas al lui Liszt prevestesc trembolenţa mîinilor agitate de ceardaş, portretul lui Enescu este liniştea muzicii antice, readuse la modul lirei. În mîna sa violina pare un anacronism şi ne e mult mai firesc să-l închipuim adiind leneş lira străveche. În făptura sa este o lenevie şi o moliciune fără efeminare, rece ca anatomia geometrică a statuariei antice."

După schiţarea portretului. Călinescu trece la caracterizarea artei lui Enescu, vorbind deopotrivă despre interpret şi compozitor : „Arta lui Enescu este toată aici, fie ca autor, fie ca interpret. El dă frazei muzicale un luciu neted de marmură, care înfioară prin răceala ei voluptuoasă şi face pe femei, devenite livide, să-şi acopere faţa cu mîna. El nu trezeşte furtuni în păduri de stejar germanice, nici ţipete pasionale, nici o mecanică diabolică de prestidigitaţie. Modul său este olimpic, fără histerie şi patimi violente, fără tocsine, fără corn silvestru, sublimat de stridenţa materială a instrumentului. Sunetele au suprafaţă netedă de alabastru, motivele se expun spaţioase ca un fronton şi în totul palpită o vibraţie marină." Citite cu atenţie, aceste fraze sînt în acelaşi timp un autoportret ; ce mult seamănă George Călinescu cu George Enescu văzut de George Călinescu. Dar să revenim la articolul jubiliar, în care, în încheiere, ni se face o foarte subtilă demarcaţie a stilului

enescian propriu față de stilul școlii franceze în care maestrul se formase :

„Spiritul limpid l-a făcut pe Enescu să se orienteze spre muzica franceză, dar am face o greșeală dacă n-am ști să-i distingem silueta proprie. Compoziția franceză, pastorală în secolele trecute, elegiacă în prezent, are o notă de exagerată grație și superficialitate. Muzica franceză e barocă à la Bernini, cu o dulcegărie ce confundă sculptura cu broderia, basorelieful cu pictura. Vioara lui Enescu răsună trist menuete și gavote în saloanele stil Ludovic al XIV-lea, pline de peruci. Pastoralismul său este sincer, nu falsificat în felul celui al doamnei de Scudéry și-ntr-aceasta se aseamănă izbitor cu Ronsard, a cărui poezie, cu tot gulerul brodat, revelă *un paysan du Danube.*" Și finalul călinescian, egal cu o apoteoză : „În violina lui Enescu răsună străvechea liră, este adevărat, dar lira este ținută de Orfeu, și ca atare este străbătută de o tristețe tracică". Cei care se străduiesc să definească specificul românesc al muzicii lui Enescu pot porni la drum de la sugestia metaforică a lui George Călinescu.

Cu ocazia festivalului Enescu din 1958, George Călinescu, acum academician și afirmat ca mare scriitor și critic literar, face, în revista *Contemporanul* (nr. 36, 12 septembrie 1958) al doilea portret al marelui muzician. Revine și în acest secund comentariu memorial ideea de liniște clasică, de coloană antică. Poretretul debutează cu o amintire :

„Nu-mi aduc exact aminte cînd am văzut pentru întîia oară pe Enescu. [...] Va fi fost înainte de 1916 sau după 1918 ? Eram, oricum, un adolescent. Neavînd la îndemînă nici Atlanticul nici Pacificul, contemplam aproape în fiecare după-amiază modestele ape ale lacului Cișmigiu. Atunci, într-o zi, a trecut prin preajma mea, venind dinspre strada Schitu Măgureanu, un om care m-a uimit prin măreția surîsului său și în care am recunoscut pe Enescu. Într-o mînă ținea un sicriaș asemeni unui sarcofag de copil de faraon, o cutie de fapt pentru două viori. Pășea modest, după vocabularul curent, nu distant și nici familiar, nu teatral abstras dar nici amestecat cu strada. Mi s-a părut un zeu."

Pe fundalul acestei amintiri din adolescență, George Călinescu „desenează" cel de al doilea portret al lui Enescu : „Tot ce-am citit, scris de alții, despre marele muzician se acordă cu această întîie imagine. De o rară frumusețe, impusă de ordinea spiritului, omul avea un facies neconvulsiv. Alții în aceleași condiții inspiră placiditatea. Enescu entuziasma ca o coloană greacă. Este cu neputință ca muzicianul să nu fi cunoscut vreodată tortura invidiei sau viermele neîncrederii. Vibrațiile muzicii reprezentau pentru el o a doua circulație sanguină, era zîmbitor fiindcă trăia de două ori viața. Undele muzicii au ca și valurile mării, darul de a lustrui fețele marilor maeștri, de a le da o netezime de sticlă antică."

Urmează ultima amintire a lui Enescu, necontrastantă cu prima : „Ultima dată l-am văzut pe Enescu, acum peste zece ani, acompaniind la pian, pe Yehudi Menuhim. Puțin încovoiat din spate, avea acum, la întîia vedere, superficială, un aspect hoffmannesc. Își aluneca degetele pe claviatură ca un violonist pe coarde, apăsînd clapa cu o prudență delicată, spre a nu dezlănțui ecouri exagerate. Schimbînd imaginea părea mai mult un harpist. Cu ochii întredeschiși își contempla pieziș elevul și fața lui era fericită. Am recunoscut figura zeească de altădată, răpită de armonii însă mai focoasă, ca a unui soare care înainte de a apune se împurpurează. Acum maestrul era în plină frenezie a încheierii operei lui de compozitor."

Comentariul lui George Călinescu la cîteva creații enesciene este de-o actualitate stringentă prin faptul că descifra atunci, în 1958, evoluția receptării unei opere ce avea să revoluționeze întreaga sensibilitate artistică românească : „Nu este de competența unui scriitor de a judeca opera unui muzician, chiar simțindu-i măreția, ca în cazul de față, și presupunînd a poseda oricîtă competență. Creația literară și cea muzicală se exclud violent prin însăși faptul că nu sînt de aceeași esență (poeții s-au străduit să împrumute de la muzică tonul ei, muzicienii se străduiesc să concureze poemul). Muzica acționează asupra forței motrice a spiritului, producînd ataraxie sau elan. În consecință, creatorul literar caută unilateral compozitorul care merge în sensul spiritului său, fiind mozartian sau beethovenian, după cum creația sa înclină spre allegro sau spre furtunos. Să adere la orice muzică nu-i cu putință."

După această paranteză, definind interferența muzică-literatură, George Călinescu trece la caracterizarea spiritului național al creației lui Enescu : „În privința lui Enescu, artiștii români (literari ori plastici), nu fără studiu atent, sînt în condiția de a recunoaște, așa cel puțin socotesc, un suflu concordant. Toți aparținem unui popor setos de viață și de fapta măreață, ingenuu în fața frumuseții universului, dornic a-și exprima vitalitatea juvenilă în proporții universale. Cele două piese cu care s-a deschis festivalul (*Rapsodia I în la major* și *Simfonia I în mi bemol major*), opere magistrale de tinerețe, definesc deopotrivă și creația lui Enescu și cultura română, neatinsă de blazarea la care ne îmbie medii obosite din Occident."

Criticul și melomanul George Călinescu trece apoi la analiza celor două creații enesciene ; mai întîi *Rapsodia I* : „În *Rapsodia I* (ca și în a doua), Enescu e complet obiectiv și, tematic vorbind, anonim ca un lăutar din popor. Toate ariile sînt cunoscute, compozitorul le colectează, înregistrîndu-le ca un folclorist. Geniul enescian se relevă aici în renunțare. Ceea ce spune de la sine e de ordin aparent tehnic și orchestral, deși fără abuz. Saltul colosal de la folclor la creație îl constituie reinterpretarea temei, transformarea ei în mijloc de cunoaștere muzicală. Cîntecul „Am un leu și vreau să-l beu" este funcțional o bahică stridentă punctată cu chiuituri. Compozitorul a descoperit în ea o frază senină evocativă, și, purificînd-o de orice impulsiune, rarefiind accentele, prelungind cantitățile de cezuri, punînd să debuteze melancolicul oboi, a scos tema din climatul local universalizînd-o, așezînd-o astfel calitativ în zona gîndirii simfonice în care trăiesc operele lui Bach sau ale lui Beethoven (și într-adevăr beethoveniană este tratarea în cealaltă rapsodie a unui cîntec, pînă la el, banal : „Pe o stîncă neagră într-un vechi castel...".

Comentariul citat mai sus e o adevărată pagină de analiză estetică realizată nu de un specialist dar de un estetician avizat care putea oricînd să scrie o estetică specială a muzicii. Să nu uităm că George Călinescu era familiarizat cu tainele muzicii şi el însuşi cînta la vioară. Aceeaşi dezinvoltură verbală şi aceeaşi competenţă o acuză şi al doilea comentariu, consacrat *Simfoniei I* :

„În *Simfonia I* procedeul este, aparent, invers. Pentru ascultătorul neavizat, Enescu inventează pînă la subiectivism. Şi cu toate acestea, lipsită de tematică obiectivă, simfonia se simte specifică. Compozitorul, uimit ca şi poporul de spectacolul naturii *zice* în plin abandon, chemat mereu de sentimente noi, împiedecat de a se fixa melodic într-unul, solicitat din toate părţile (şi bineînţeles, însoţit de un simfonist de o îndemînare extraordinară, dulce în clamori, vibrant în şoptiri.). Aici ecourile sînt pastorale, aici parcă frunzele căzute şi tîrîte lent dintr-o pădure încep a fi atrase într-o furtună masivă. Funeralul n-ajunge să cuprindă sufletul sănătos al creatorului. O glorie de instrumente metalice veşteşte dezlănţuirea unui optimism grandios. Avem de a face cu o impetuoasă *Ercică*. Dar nu este eroica marţială, lupta dramatică şi romantică împotriva răului. De la graţie pînă la strigăt, totul este bucurie şi încredere. Acesta este Enescu ; acesta este sufletul nostru." Ultimele cuvinte ale criticului spun totul şi-l definesc pe marele muzician ca reprezentant în eternitate şi în universalitate al sufletului românesc.

Dar revenind la anul jubileului enescian, în 1931, şi răsfoind presa literară românească, să continuăm a ilustra modul în care personalitatea artistică a violonistului şi compozitorului a intrat în conştiinţa scriitorilor şi oamenilor de artă. Iată-l pe poetul Alexandru Philippide notîndu-şi impresiile în urma unei convorbiri cu George Enescu.

„Cu Enescu vorba se încheagă în chip natural, fără nici o jenă, fără popasuri silite şi hopuri penibile. Ceea ce frapează în primul rînd la Enescu este o modestie pe care o simţi adîncă şi organică. Nu este modestia simulată a orgoliosului, nici atitudinea *dispreţuitoare a omului încărcat de glorie pe care încă* un supliment de celebritate îl lasă indiferent." Philippide se aştepta să întîlnească un artist distrat, visător, cu o oarecare neglijenţă vestimentară, detaşat de viaţa cotidiană, boem, capricios, nervos şi orgolios. Nimic din toate acestea nu întîlneşte la Enescu :

„Enescu, din primele clipe, cînd stai de vorbă cu el, nu pare deloc distrat ; e un om ordonat şi meticulos (şi ţine cu o delicioasă cochetărie să-ţi amintească acest lucru) ; detestă boema capricioasă de romantică memorie ; în vorba lui, în gesturile lui, nu e nici urmă de orgoliu ; nu ia, cînd vorbeşte, nici un aer visător şi sacerdotal ; nu ţine deloc *să oficieze;* şi mai ales afirmă cu sinceritate că nu vrea să rămînă decît muzician. Un adînc bun simţ caracterizează tot ce spune. Ştie să dezvăluie un aspect inedit al unei chestiuni prin fraze simple, despoiate de orice literatură. Privirea lui Enescu — o privire senină şi calmă — subliniază din cînd în cînd o frază, o vorbă, o pauză..."

Conversaţia alunecă spre un subiect deosebit de actual, în 1931, rămas actual şi azi : muzica modernă şi avangardistă :

Iată-l vorbind despre muzica modernă : „Arta de după război trăieşte sub obsesia avangardei. Termenul acesta de avangardă a devenit obsesia tuturor criticilor literari, muzicali, artistici. Publicul, cointeresat în această obsesie, e terorizat şi bombardat zilnic, săptămînal sau lunar cu formule abracadabrante şi teorii interminabile, avind, toate de scop să demonstreze superioritatea cutărui sau cutărui nou sistem artistic. Această manie, într-adevăr foarte modernă, de a întoarce pe dos orice tradiţie, a început să se potolească. Au început revenirile şi întoarcerile."

Enescu îi citează cîteva cazuri, între altele, un exemplu senzaţional : „Acum de curînd, tinerimea muzicală *de avangardă* din Paris s-a pasionat pentru [...] *Othelo* al lui Verdi. Tinerii avangardişti au găsit în vechea şi demodata operă a lui Verdi elemente de muzică foarte modernă. Tot astfel se întîmplă acum şi cu Ambroise Thomas, autorul popularei *Mignon* care e iarăşi la modă..."

Şi Philippide îşi încheie medalionul consacrat sărbătoritului cu o reflecţie despre marea lui modestie : „Conversaţia cu Enescu este bogată în sugestii interesante. Dar mai interesante, poate, decît subiectele pe care le spicuim, la întîmplare, e faptul că poţi, cîteva clipe, să stai de vorbă cu cineva şi despre altceva decît viaţa politică, crahul cutărei sau cutărei bănci sau criza mondială. Din toate caracteristicile imaginei populare a marelui artist, Enescu nu păstrează decît una — dar autentică şi sinceră — : aerul detaşat şi indiferent pe care-l păstrează faţă de tot ceea ce nu este arta lui. La drept vorbind nu este o indiferenţă, este numai modestia care-l făcea să-mi declare de la început că numai în muzică se pricepe şi că se fereşte să cadă în păcatul literaturii. Asta aduce aminte de Flaubert, care, invitat odată să scrie critică plastică răspunsese că «nu vrea să facă critica unei arte a cărei tehnică nu o cunoaşte». Pe două planuri diferite avem aici acelaşi exemplu de probitate artistică."

Rîndurile poetului Alexandru Philippide sînt ale unui martor care, vorbind de modestia lui Enescu, vorbeşte despre modestia marilor spirite, de generozitatea marilor artişti şi de cumsecădenia românească a muzicianului. Cuvintele lui Enescu sînt simple şi elocvente, măsurate şi am zice, făcînd o metaforă, foarte bine orchestrate.

Anul 1931 e un an jubiliar şi în privinţa frecvenţei cu care se cîntă în străinătate şi în ţară compoziţiile lui Enescu : în ianuarie în primă audiţie *Octetul* (la Bucureşti) şi *Suita nr. 2 pentru orchestră* (la Haga), în februarie *Simfonia concertantă* (la Paris), în martie *Rapsodia română nr. 1* (la Lisabona), în decembrie *Poema română* (la Sighişoara) *Suita nr. 1, Simfonia I, Rapsodia română nr. 1, Suita nr. 2, Rapsodia română nr. 2, Poema română* (la Bucureşti) etc. Anul 1931 este anul Enescu. Era normal ca scriitorii, oamenii de artă şi chiar proeminenţele ştiinţei româneşti să ia cuvîntul şi să vorbească despre cel mai ilustru reprezentant al românilor.

Printre cei mai entuziaşti comentatori ai evenimentului se numără poetul Tudor Arghezi, care, în *Adevărul literar şi artistic* (nr. 569, 1. nov. 1931), într-o

tabletă, întitulată semnificativ, *Un jubileu de lăută*, contribuie la definitivarea portretului de care vorbeam :

„Maestrul Enescu, cum i se zice verbal şi în scris lui George Enescu, împlineşte vîrsta de 50 de ani şi presa îl sărbătoreşte. Dacă melancolia aparentă pe fruntea cu lauri de hîrtie de ziar a marelui nostru lăutar, se va simţi mîngîiată de închinăciunea greierilor negri ai rotativei-mîzgălici, atunci să iasă în dansul tipsiilor şi să-i treacă pe dinainte jucînd, toate literele mari şi miniscule, ale tiparului, dreptele, cursivele, aldinele, monumentalele şi groteştile din toate alfabetele, goticele, romanele, chirilicele, arabele, ebraicele ca un drum de furnici între Bărăgan şi eternitate... Vocalelele să cînte şi consunantele să urmeze pînă la elzevir. Şi să vină un vînt mare de foi in-quarto, in-octavo, pergamentele, velinele, japonul şi un vifor de pene, ca o lume de ciori albe împărăteşti, amestecată, cu ciocurile avîntate din călimări în soare..."

Tableta lui Arghezi e un poem în proză, un poem ce-ar trebui trecut, într-o ediţie critică viitoare, în rîndul poemelor sale şi nu în seria articolelor jurnalistice. De la tonul poematic al începutului, tableta argheziană trece la portretul artistului : „Firul de aţă de mătase, George Enescu şi l-a purtat deosebit de urzeala generaţiei, din care şi l-a scos afară. Precocităţile speciale ale muzicii fac dintr-un copil de patru ani un magistru şi-l ridică în furia vieţii, de crud. Pe deasupra ălbiilor legănate cu piciorul gol al torcătoarei pe prispă, ele au pregătit meşterului vioarei, un loc argintiu în constelaţia Prinţilor de sînge şi de blazon. Duioşia corzilor şi-a făcut întotdeauna mai repede loc şi mai de-a dreptul către inima învăluită în purpură şi hermină, decît geamătul scrîşnit al condeiului singuratic — şi pe cînd încovoietorii noştri de cuvinte se găseau încă în potcovărie şi ucenicie, înfierbîntînd de zeci de ori fierul puternic şi prost ca să-l silească la strîmbătură apropiată de copita fantomei dintre uragane, George Enescu era o celebritate, avea tacîm la masa cinei celei de taină şi se odihnea, răcorit, de tînăr, ca un Nagus, în faţa mării, într-un ritm de aripi şi evantalii."

Parabola argheziană continuă cu o definire a esenţei muzicii : „Harul auzului melodic nu-i dăruit orişicui, ca să fie scrutată vioara şi lăuta să se însoţească din harpă sau clavecin. Natura toată şi zeii tot au putut abia să dea naştere unui singur Pan, care a colindat mii de ani căutîndu-şi perechea, inexistentă nici în munte nici în şes. Şi blestemat să îmbătrînească flăcău pentru că nu poate iubi nici de tot ca omul, nici de tot ca ţapul, stă nehotărît şi şovăelnic între două firi. Ce poate spune greaua noastră nepricepere, pentru care cîntul are consistenţa fragilă şi nedeterminată a unui al patrulea sau al cincilea ecou. ? Cana noastră de lut poros nu s-ar putea ridica mai sus decît o lasă fragilitatea urechii, printre steaguri şi virfuri de lănci, ca să închine un strop de aur rece, în gloria celui mai consacrat."

Pentru Tudor Arghezi, Enescu a rămas un jubileu permanent al scrisului său. Poetul revine de mai multe ori asupra amintirii lui Enescu, scrie despre Enescu şi pictorul Luchian, se mîndreşte că l-a putut asculta, că i-a fost contemporan. Sînt cutremurătoare paginile despre Enescu şi Luchian, cutremurătoare prin fiorul pe care-l comunică, definindu-l pe Enescu mai mult decît o monografie. Povestirea lui Arghezi se întitulează simbolic *Vioara şi Paleta (Muzică şi poezie*, nr. 1/1935). şi cuprinde unul din concertele neştiute de nimeni ale maestrului, mărturisite de pictor poetului. Arghezi reface mai întîi atmosfera din camera de suferinţă a pictorului : „Pictorul Ştefan Luchian zăcea de 9 ani în patul agoniei lui, cuprins de un neant răbdător şi tenace, care înainta pe trupul lui înlănţuit, cu o încetineală aproape amicală, lăsîndu-l luni întregi cu sine, de vreme ce şi-l asigurase [...] Cîtă vreme mîna i-a rămas articulată pe voinţă şi atît timp cît ochiul i-a rămas cu însuşirea lui de a descompune şi recompune just o culoare, Ştefan Luchian nu s-a simţit afară din cale de nenorocit." Dar, rezumînd textul lui Arghezi, pictorul n-a mai putut picta : „Ziua întreagă şi noaptea întreagă, el sta înaintea golului neutru, lucid şi neputincios [...] Lumea începuse să cumpere «Luchieni» şi să-i revîndă, cîştigînd supra-valuta. Între cumpărători era un puternic om politic, pe cît de inteligent pe atît de crud în funestul lui egoism [...] El a născocit fabula plagiatului admis de autor şi în colaborare şi a depus la Parchet o plîngere de escrocherie împotriva pictorului Ştefan Luchian. Ceva mai monstruos, s-a găsit un procuror, un tînăr procuror, care s-a transportat la locuinţa artistului ca să-l aresteze [...] şi care s-a mărginit să-l declare arestat în pat. Fără această intervenţie şi ofensă a justiţiei în ultimele zile de viaţă ale artistului, Luchian putea să mai trăiască un timp..."

Urmează apoi scena memorabilă în care este vorba de Enescu, de un mare act de generozitate, de un gest unic, de o interferenţă între biografiile şi destinele a doi artişti de geniu „În aceste zile de viaţă şi de moarte amestecate, într-o seară, într-o înoptare totală a camerii şi a străzii, uşa camerei lui Ştefan Luchian, imobilizat în întuneric ca un dolmen, se deschide. Uşa lui era în permanenţă deschisă, ca să poată fi vizitat oricînd şi de către oricine. Intrase un străin care nu mai fusese în camera pictorului niciodată. Puteau să fie procurorul sau reclamantul, care ar fi venit noaptea să ceară iertare ? Luchian aştepta. Străinul se putu descurca. Îşi scoase pelerina, aruncind-o în întuneric. Sub pelerină adusese o cutie : se auzeau, bîjbăite, catarămile. Era o vioară, căci vioara începu să cînte. Ce a cîntat, cum a cîntat, Luchian care plîngea povestind basmul unei seri de jumătate agonie, nu a putut să spuie. Străinul i-a cîntat un ceas întreg, numai pentru urechea lui aproape astupată cu lut. El trebuie să fi cîntat toată mierea, toate parfumele suave, şi toată lumea depărtată a stelei cea mai din fundul Căii robilor, tot ce putea să fie mai transcendent, mai subtil şi mai cu neputinţă de rostit într-un alt limbaj decît al muzicii, pe vioara lui.

Şi după ce a isprăvit streinul, care nu putea vorbi, şi după ce l-a ascultat şi pictorul, fără să fie în stare să scoată un cuvînt, să-l întrebe de unde vine, de jos ori de sus, trimis de o inexplicabilă vocaţie,

străinul şi-a luat boarfele şi vioara în braţe, şi, ieşind, a spus cine era el, cu un glas oftat, din rărunchi : George Enescu !"

E impresionant acest film al suferinţei lui Ştefan Luchian, e impresionant gestul nobil al muzicianului; ce film extraordinar s-ar putea monta pe acest scenariu arghezian, un film care l-ar defini pe George Enescu dincolo de naraţiunea literară şi dincolo de cronica muzicală a unei epoci !

Subiectul l-a fascinat pe Arghezi şi l-a reluat în 1955. De astă dată mai eseistic, comparînd destinele celor doi mari artişti, „unul, artist al sunetului frumos şi altul, artist al pensulei delicate." Dar mai bine să dăm cuvîntul poetului : „Lui George Enescu viaţa i-a fost binevoitoare. Încă din copilărie, poteca pe care pornise spre Bucureşti, ca un ucenic de lăutar cu scripca subsuoară, i s-a lărgit deodată şi a luat proporţiile unui drum sigur şi drept, străbătînd continente şi, mai tîrziu, planeta jur împrejur."

Arghezi, cu o modestie declarată, depăşeşte conturul biografiei enesciene şi vorbeşte despre creaţia cea mai specific românească a maestrului : „Întîia zămislire muzicală puternică, a lui George Enescu, a fost *Rapsodia Românească*, inspirată din cîntecele plugarului şi baciului nostru, înzestraţi pentru poezie cu o formă de geniu excepţională. Rapsodia lui era o replică la *Rapsodia maghiară* a lui Liszt. Amîndoi compozitorii şi-au luat motivele de la popor, înălţîndu-le pînă la ceea ce s-ar putea numi clasicism."

După aceste comentarii, eseistul găseşte cu cale să-şi precizeze competenţa în muzică, spre a da şi mai multă valoare rîndurilor sale despre Enescu : „Nu aş cuteza să-mi atribui nici un fel de competinţă muzicală. Sunt unul din numeroşii mei colegi de ignoranţă, care-şi exprimă preferinţele după ureche şi sentiment cu formula vulgară : îmi place sau nu-mi place — ca la cofetărie — fără să pot aprecia cît rom şi cit zahăr şi cîtă ciocolată conţine o prăjitură."

Încheind acest *mea culpa* metaforic, Arghezi trece din nou la subiect :

„Mă găseam odinioară, foarte odinioară într-o ţară străină, dintre lacuri şi Alpi. George Enescu, tînăr, începea să fie pentru profesioniştii iniţiaţi o problemă De-abia alunecase arcuşul lui pe cîteva coarde că şi făgăduia mult. Arcuşul şi avîntul compozitorului s-au ţinut de cuvînt peste aşteptările pregătite să-l aclame. Enescu avea să adauge calităţii dispreţuite de valah o strălucire nouă. După cîteva nimburi recent repetate — deajuns să-l citäm pe Eminescu — capul cu căciula de oaie, al ţăranului nostru, se obişnuia să nu-l prea strîngă aureolele la tîmple." Şi naraţiunea continuă în acelaşi ritm :

„Ne întîlnisem la o masă de cafenea cîţiva răzleţi de prin Europa, dintre care un profesor de la o catedră universitară de folclor, dintr-o ţară de la nord, şi venise vorba de George Enescu, fără să fiu bănuit că aş fi fost român. Profesorul s-a risipit în sumedenii de laude pentru opincarul nostru, pretinzînd că folclorul românesc cîntat avea cele mai multe motive de bază originale. Profesorul le şi numărase. Mi-a rămas în amintire cifra 33. Trei zeci şi trei de motive originale româneşti, mai multe decît la popoarele citate. Cifra era măgulitoare, dar cu neputinţă de verificat cu mijloacele unui analfabet muzical."

Impresionează în cel de al doilea comentariu arghezian o comparaţie între creaţia lui Enescu şi aceea a pictorului Luchian :

„Pictorul Ştefan Luchian a cărui recunoaştere revoluţionară a venit nespus de greu şi de tîrziu, era o valoare certă pentru sensibilitatea şi intuiţiile de profunzime ale lui George Enescu. Enescu realiza pe vioară lumina pe care contemporanul lui obscur o aşternea cu penelul pe pînză. Pe cînd pictorul era hulit şi defăimat, în primul rînd de confraţi, şi inexistent pentru elita socială aproximativă din vremea lui, George Enescu, fără aderenţe imediate cu pictura, avea harul să-l presimtă, să-l înţeleagă şi să-l pătrundă. [...] Acesta era nivelul epocii în care George Enescu iubea în secret pictura durerosului lui contemporan."

Rîndurile lui Arghezi sînt scrise la moartea lui George Enescu şi au valoarea unui epitaf metaforic. În 1946 poetul scrisese despre omul-Enescu, subliniindu-i caracterul şi fermitatea morală :

„Compozitorul s-a cheltuit toată viaţa, în toate felurile, cu o abnegaţie impresionantă în ce priveşte fie persoana lui, fie şi concepţiile lui de viaţă, numai pentru camaraderie. Eram internat în lagăr cînd a fost pus în libertate supraveghiată, dar în libertate, Matei Socor, închis între comunişti şi scos din închisoare prin străduinţele lui George Enescu. Pe I. Pruner, care era să fie arestat într-alte împrejurări, l-a scăpat George Enescu. Zeci şi sute de muzicanţi, de toate gradele, îi datoresc fermecătorului meşter o recunoştinţă de bun şi simplu coleg cu inima şi braţele calde."

În acelaşi articol din 1946 vorbeşte despre întîlnirea ultima, poate dintre Enescu şi Menuhin : „Întîlnirea lui la Bucureşti cu Yehudi Menuhin, venit prin cerul a două emisfere, e de acum istorică. Prinţul vioarei americane a fost primit de ctitorul român al lăutei, cu o emoţionantă strîngere la piept. George Enescu are 70 de ani, iar frumosul Menuhin din fotografiile pe cere le-am văzut, ale unei tinereţi de luminoasă francheţă, numai 30. [...] Peste Atlantic, pasărea l-a purtat pe noul Lohengrin pînă la cuibul melancoliilor dascălului adolescenţelor lui, ca să-l mai vadă, ca să-l mai simtă odată alături de el. Succesele imense ale violonistului ar fi îndreptăţit înfumurarea, cu care ingratitudinea îşi salvează de dea uitării pe Enescu, iar Enescu putea să fie biruit de alte trufii. Cugetul lor depăşeşte pe om şi-l învăluie cu nimb. Dar în duioasa însufleţire trebuie căutată şi vioara, glasul cel mai adevărat al lui Dumnezeu".

Revelația timpurie a teatrului liric

Pe marginea „jurnalului" vienez inedit al lui Enescu

Viorel Cosma

Întîlnirea cu Viena a copilului-minune din Liveni-Dorohoiului, a acelui *„Mozart"* român, cum l-a numit presa epocii pe George Enescu, poate constitui o etapă hotărîtoare pentru viitorul virtuoz al viorii și, mai ales, pentru compozitorul de operă. Un prețios document păstrat la Filiala Arhivelor Statului, Municipiul București, vine să puncteze rădăcinile creației de operă ale autorului lui *Oedip : Concert — und Theater-Buch* (1891—1895). Este, în realitate, un mic *jurnal* de activtiate profesională, un carnețel de buzunar în care muzicianul — ajuns la vîrsta de 10 ani — și-a notat concertele și spectacolele de teatru, operă, balet și operetă, la care a asistat pînă la stabilirea în capitala Franței, pentru continuarea studiilor (1895). Documentul este desigur „opera" directă a meticulosului profesor vienez și părinte spiritual, Johann Hellmesberger-junior, fiindcă în etapa următoare, Enescu a abandonat evidența activității sale artistice (deși, tocmai la Paris, agenda zilnică extrem de încărcată, ar fi impus menținerea carnețelului de însemnări).

Viena reprezenta la sfîrșitul secolului trecut, centrul artistic cel mai dinamic în privința teatrului muzical, orașul care îl acceptase pe Richard Wagner aproape fără rezerve, locul unde opereta strălucea mai puternic ca nicăieri, datorită lui Johann Strauss, Karl Zeller, Franz von Suppé, Karl Millöcker, John Sullivan ș.a. Deși tradiția germană se dovedea predominantă, totuși repertoriul vestitelor *Wiener Hofoper* și *Theater an der Wien* cuprindea frecvent partituri de Charles Gounod, Jules Massenet, Léo Delibes, Ambroise Thomas, Giuseppe Verdi, Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo, Francois Auber, Arrigo Boito etc. Această largă deschidere stilistică i-a oferit micului George Enescu o timpurie însușire a muzicii diferitelor școli muzicale, epoci și curente estetice. Aci, în inima Europei, a făcut cunoștință cu genialul Wolfgang Amadeus Mozart, a cărui operă *Flautul fermecat* l-a impresionat puternic.

Spectacolele cu lucrările lui Schubert și Mozart au avut darul să-l familiarizeze pe George Enescu cu tradiția stilului clasic autentic. Amprenta vieneză se va simți ulterior în tălmăcirea repertoriului dirijoral și violonistic.

O surprinzătoare noutate pentru copilul crescut în mediul moldovenesc, l-a marcat întîlnirea cu spectacolul de balet. Era la mare preț pe atunci muzica lui Josef Bayer, prezentă permanent, atît pe scenele mici, cît și pe afișele Operei. De remarcat faptul, că George Enescu a văzut aproape tot repertoriul coregrafic la scurtă vreme după premiera absolută *(Wiener Walzer, Die Puppenfee, Sonne und Erade, Rouge et Noir, Eine Hochzeit in Bosnien).*

Poate că niciodată nu vom descifra exact ce se ascunde în lapidara apreciere *„foarte frumos"*, ce însoțește de pildă, spectacolul *Otello* de Giuseppe Verdi, pe care l-a urmărit la vîrsta de 11 ani. Dar, cînd în carnețelul cotidian frecvența operelor *Werther* de Jules Massenet, sau *Hamlet* de Ambroise Thomas alternează cu *Lohengrin, Olandezul zburător* și *Walkiria* (aceasta urmărită în 1895 pe scena pariziană), putem să înțelegem mai ușor, de ce Wagner figurează printre „zeii" de-o viață ai lui Enescu, de ce teatrul liric francez ocupă un loc prioritar în inima muzicianului român.

Observațiile copilului-spectator înscrise la cererea dascălului său, demonstrează nu atît faptul, că număra și vîna greșelile interpreților, ci, mai ales, capacitatea de apreciere critică, duritatea și exigența judecății de valoare. De la „foarte fad" sau „nu era prea rău" pînă la „drăguț", „frumos", „minunat de frumos", George Enescu știa să remarce „interpreții necorespunzători", „baletul nu are sens", sau „înșelăciune colosală" !

Paralel cu muzica de teatru, George Enescu a urmărit cu perseverență recitalurile instrumentale și de canto, producțiile școlare și ale Conservatorului, concertele marilor virtuozi și seri neuitate de muzică de cameră ale *Cvartetului Hellmesberger.* Aproape că nu i-a scăpat nici o ședință publică a formației dascălului său, spre a nu mai aminti de faptul că micul George a asistat la toate repetițiile din casa Hellmesberger de pe Nibelungengasse nr. 10, unde se mutase în 1889.

A te întîlni direct cu Pablo de Sarasate și Jenő Hubay în sala de concert, desigur că însemna o favoare și un cîștig imens pentru un tînăr violonist. După cum a învăța pe Beethoven și pe Brahms direct de la sursă, prin intermediul *Cvartetului Hellmesberger* ce cînta pe știmele autorilor în manuscris, nu era de neglijat. Enescu avea să mărturisească mai tîrziu, că în casa profesorului său, l-a urmărit adeseori pe Johannes Brahms făcînd muzică de cameră. Aprecierile copilului înscrise în carnețel sînt entuziasmante („minunat de frumos", „foarte frumos", „nespus de frumos").

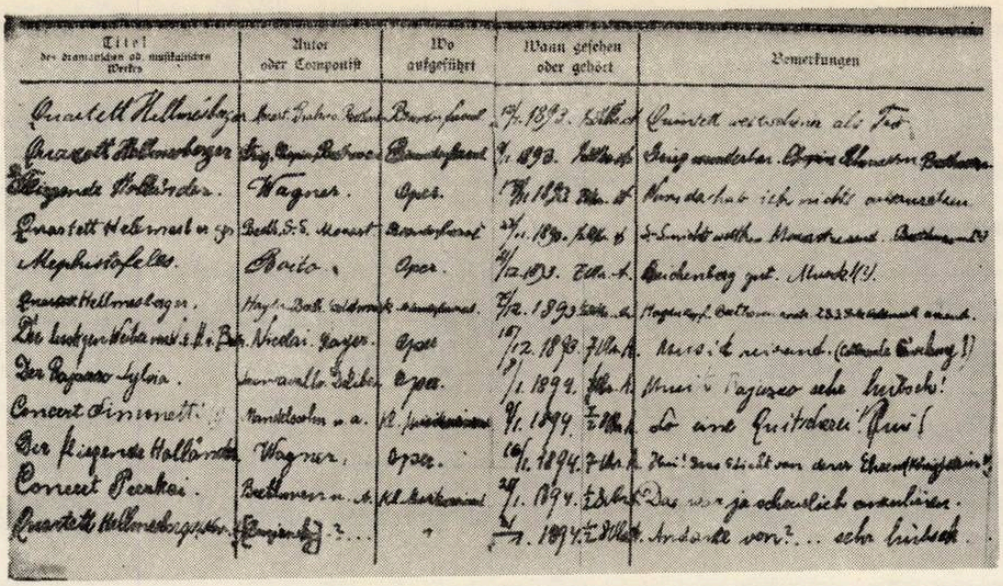
Însușirea stilului de interpretare beethovenian va surprinde critica muzicală franceză din jurul anilor 1900—1905, cînd elogiile la adresa lui George Enescu vor deveni un cor la unison. Debutul de violonist la Orchestra *Colonne* din Paris cu celebrul *Concert pentru vioară în RE* de Beethoven, va marca un moment de senzație în lumea artistică. De altfel, chiar bătrînul Joseph Joachim a rămas încîntat de autenticitatea stilului beethovenian, dăruindu-i — în semn de omagiu — cadențele concepute de el, pe care Enescu avea să le cînte pînă spre sfîrșitul vieții.

Dacă opera a însemnat o certă pasiune pentru autorul lui *Oedip,* atunci muzica de cameră i-a oferit „pîinea cea de toate zilele". Dragostea pentru acest

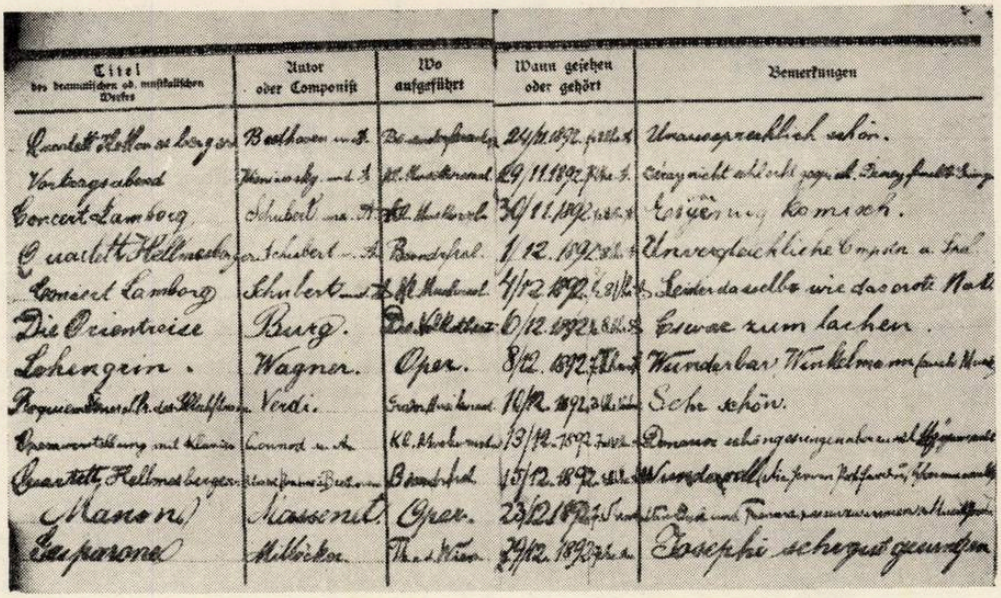
Titel des dramatischen od. musikalischen Werkes	Autor oder Componist	Wo aufgeführt	Wann gesehen oder gehört	Bemerkungen
Excelsior.	Marenco.	Oper	28/2 1891. [illegible]	Sehr schön.
Ritter Pásmán.	Strauss.	Oper.	30/12 1891. 10 Uhr	Sehr fad. [illegible]
Otello.	Verdi	Oper.	6/2 1892. 7 Uhr	Sehr schön.
Octett, Concert für Klavier und Streichinstrumente in verschiedener Besetzung, Septett.	Beethoven.	Conservat.	29/1. 1892. 8 Uhr	Sehr schön. [illegible]
Rouge et Noir. Cavallerie Rusticana.	Bazzini. Mascagni	Opern.	" " " "	" " " " " "
Concert Piccolomini.	—	Kl. Musikvereinsaal	" " " "	" " " " " "
Wanderleben (?). Liebesspiel	Thomas. Bennett	Oper.	28/2. 1892. 7 Uhr	Sehr schön, namentlich Rusticana.
Mignon	Thomas	Oper.	27/2. 1892. 7 Uhr	Kunststück wunderbar. Pierrette am Ende abgebrochen.
[illegible]	[illegible]	[illegible]	29/2 1892. 7 Uhr	Kamelientanz. Stoberau [illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	3/3 1892. 8 Uhr	Wunderschön.
[illegible]	[illegible]	[illegible]	3/3 1892. 8 Uhr	Wunderschön.
[illegible]	[illegible]	[illegible]	16/3. 1892. 7 Uhr	Schrecklich. (Fürchterlich komisch.)

Titel des dramatischen od. musikalischen Werkes	Autor oder Componist	Wo aufgeführt	Wann gesehen oder gehört	Bemerkungen
Sylvia (Cavalleria Rusticana)	Delibes (Mascagni)	Oper.	22/3 1892. 7 Uhr	Wunderschön.
Faust	Gounod.	Oper.	25/3. 1892. 7 Uhr	Sehr schön.
Die Fledermaus	Strauss.	Th. a. d. Wien	26/3. 1892. 7 Uhr	Sehr schön, Josephi wunderbar.
Vortragsabend.	Swendsen a.	K. Musikvereinsaal	31/3. 1892. 7 Uhr	Es wird so übel.
Conc. Mädchen-Concert.	Beethoven u. A.	Prüfungssaal	2/4. 1892. 8 Uhr	Sehr hübsch.
Quartett Hellmesberger.	Schubert u. A.	K. Musikvereinsaal	2/4. 1892. 8 Uhr	Wunderschön. [illegible]
Freund Fritz. Cav. Rust. Bajazzi.	Mascagni. Bazzini.	Oper.	3/4. 1892. 7 Uhr	Ganz hübsch.
Cav. Rust. Freund Fritz.	Mascagni	Oper.	11/4. 1892. 7 Uhr.	Ritter Wunderschön. Müller fad.
Prophet.	Meyerbeer.	Oper.	23/4. 1892. 7 Uhr.	Wunderschön. Winkelmann wunderbar.
Rouge et noir.	Bazzini.	Oper.	27/4. 1892. 7 Uhr.	Sehr schön. [illegible]
Rouge et noir.	Bazzini.	Oper.	13/5 1892. 7 Uhr.	Sehr schön. [illegible]
Hexlein Pierrot.	Schenck.	Th. a. d. Wien	17/5. 1892. 8 Uhr.	Schrecklich. (Fürchterlich.)

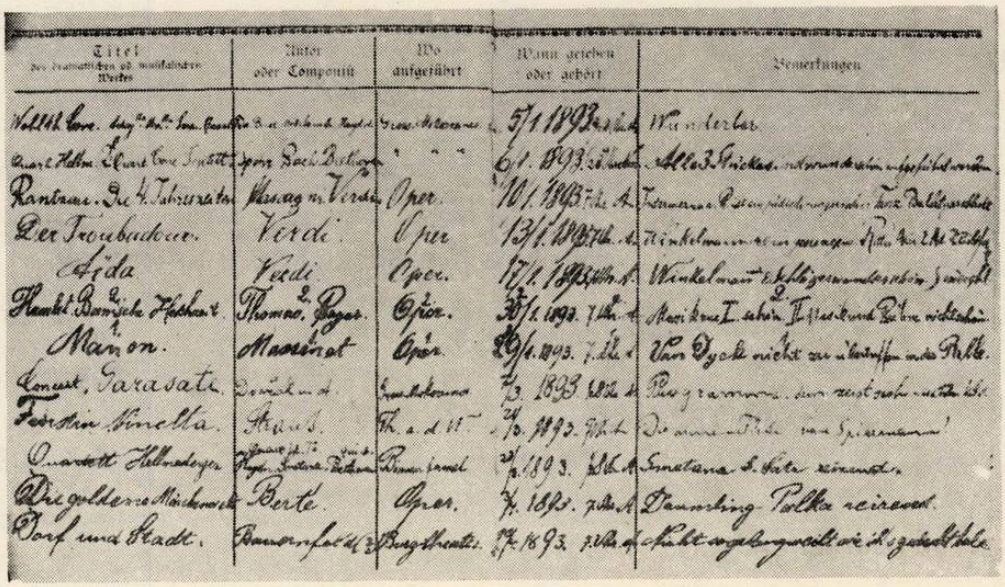
Titel des dramatischen od. musikalischen Werkes	Autor oder Componist	Wo aufgeführt	Wann gesehen oder gehört	Bemerkungen
Excelsior.	Marenco.	Oper.	31/5. 1892. 8 Uhr.	Gerade wunderbar.
Zauberflöte.	Mozart.	Oper.	26/9 1892. 7 Uhr.	Papageno komisch. Müller fad.
Mamsell Nitouche	Hilbert. Millaud	Th. a. d. Wien	30/9 1892. 7 Uhr.	Girardi sehr gut.
Enigme. Fraueninsel.	Brull. Madeyski.	Oper.	4/10 1892. 7 Uhr.	Oper possirlich. Ballet kein Genuss.
Glocken des Sylvia.	Massenet. Delibes.	Oper.	9/10 1892. 7 Uhr.	Ganz hübsch. [illegible]
Mikado.	Sullivan.	Th. a. d. Wien	25/10 1892. 7 Uhr.	Sehr hübsch. Girardi bester [illegible]
Enigme. Fraueninsel.	Brull. Madeyski.	Oper.	28/10. 1892. 7 Uhr.	[illegible] sehr hübsch (beides).
Vogelhändler.	Zeller.	Th. a. d. Wien.	4/11. 1892. 7 Uhr.	Besetzung schlecht. Mauser Tosenki.
Vortragsabend.	Hellmesberger mehrere	Kleiner Musikvereinsaal	8/11. 1892. 7 Uhr.	Ganz hübsch.
Quartett Hellmesberger.	Beethoven u. A.	Bösendorfersaal	10/11. 1892. 8 Uhr.	Wunderschön. [illegible]
Lucrezia Borgia.	Donizetti.	Oper.	20/11. 1892. 7 Uhr.	Schlözer wunderbare Stimme.
Concert Schwester Hedwig.	Verschiedene und [illegible]	Bösendorfersaal	22/11. 1892. 8 Uhr.	Sie hat gut gespielt. [illegible]



Titel des dramatischen od. musikalischen Werkes	Autor oder Componist	Wo aufgeführt	Wann gesehen oder gehört	Bemerkungen
Quartett Hellmesberger	Beethoven	Bösendorfersaal	17/1. 1893.	Quintett wie schön als Trio
Quartett Hellmesberger	Beethoven	Bösendorfersaal	7/1. 1893.	Genug wunderbar. Opus Adagio Beethoven
Fliegende Holländer.	Wagner.	Oper.	7/1. 1893.	Nun da hat ich nicht interessieren
Quartett Hellmesberger	Beeth. Schub. Mozart	Bösendorfersaal	21/1. 1893.	Quartett mit Beethoven und Mozart
Mephistofeles.	Boito.	Oper.	21/1. 1893.	Buchenberg gut. Mundt?
Quartett Hellmesberger.	Haydn. Beeth. Goldmark	Bösendorfersaal	7/2. 1893.	Haydn Cap. Beethoven und Goldmark
Die lustigen Weiber	Nicolai. Mayer.	Oper	15/12. 1893.	Mars: [illegible]
Der Bajazzo Sylvia.	[illegible]	Oper.	1/1. 1894.	Neue Bajazzo sehr hübsch!
Concert Simonetti	Mendelssohn u. a.	K. Musikverein	9/1. 1894.	Da eine Quintscherei Neu!
Der fliegende Holländer	Wagner.	Oper.	16/1. 1894.	Neu! Das Schiff von einer Theaterkapelle
Concert Perabo.	Beethoven u. A.	K. K. Musikverein	21/1. 1894.	Das war ja scheußlich anzuhören.
Quartett Hellmesberger	[illegible]	"	21/1. 1894.	Andante von ... sehr hübsch.



Titel des dramatischen od. musikalischen Werkes	Autor oder Componist	Wo aufgeführt	Wann gesehen oder gehört	Bemerkungen
Quartett Hellmesberger	Beethoven u. A.	Bösendorfersaal	24/11. 1892.	Unaussprechlich schön.
Vortragsabend	Wieniawsky und A.	K. K. Musikverein	29/11. 1892.	Geige nicht schlecht gegen das Trio
Concert Lamberg	Schubert u. A.	K. K. Musikverein	30/11. 1892.	Erfindung komisch.
Quartett Hellmesberger	Schubert u. A.	Bösendorfersaal	1/12. 1892.	Unverschämte Komposition a. Trio
Concert Lamberg	Schubert u. A.	K. K. Musikverein	4/12. 1892.	Lieder dasselbe wie das erste Mal
Die Orientreise	Burg.	Deutsches Volkstheater	6/12. 1892.	Erstaunlich zum lachen.
Lohengrin.	Wagner.	Oper.	8/12. 1892.	Wunderbar Winkelmann famos Mang
Requiem Verdi K. der Wahrheit	Verdi.	Großer Musikvereinssaal	10/12. 1892.	Sehr schön.
Opernaufführung mit Klavier	Lannoy u. A.	K. K. Musikverein	13/12. 1892.	Donner schöngeistige Leute und Offiziere
Quartett Hellmesberger	Haydn Brahms	Bösendorfersaal	15/12. 1892.	Wunderschön, Brahms Notturno, Klavier
Manon	Massenet	Oper.	23/12. 1892.	Wie [illegible]
Bajazzo	Leoncavallo	Th. a. d. W.	29/12. 1892.	Excellent schrecklich gemacht

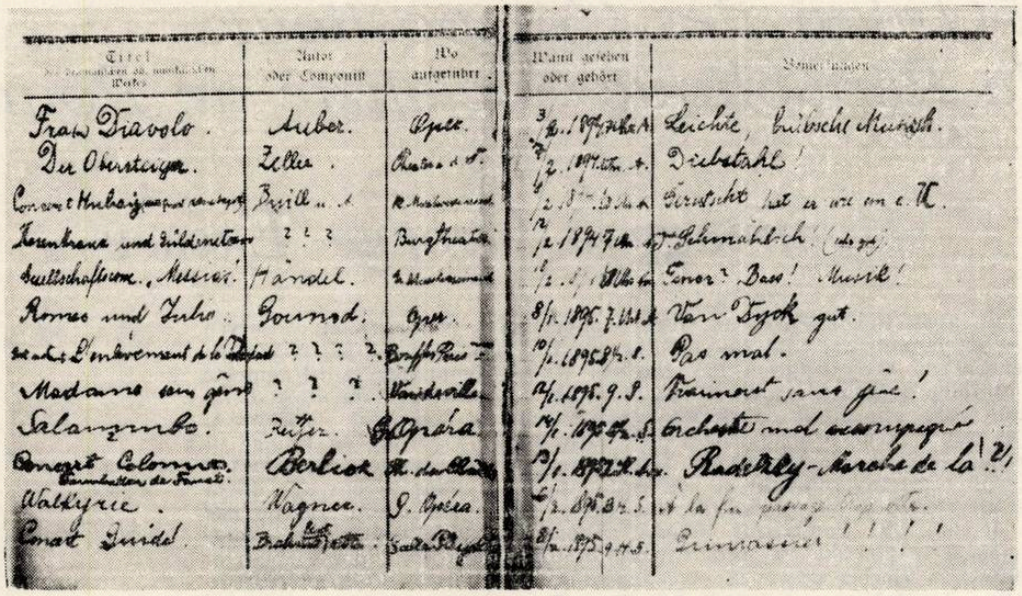


Titel des dramatischen od. musikalischen Werkes	Autor oder Componist	Wo aufgeführt	Wann gesehen oder gehört	Bemerkungen
Wilhelm Tell	Rossini	Volksoper	5/1. 1893.	Wunderbar.
Quartett Hellmesberger	Haydn Beethoven	Bösendorfersaal	6/1. 1893.	Alle 3 Stücke.
Rantzau. Die 4 Jahreszeiten	Mascagni u. Verdi	Oper	10/1. 1893.	Donner Orchester [illegible]
Der Troubadour.	Verdi.	Oper	13/1. 1893.	Winkelmann [illegible]
Aida	Verdi.	Oper.	17/1. 1893.	Winkelmann [illegible]
Hamlet Barbier Falstaff	Thomas. Boyer.	Oper.	30/1. 1893.	Mauthner I. schön II. Mauthner [illegible]
Manon.	Massenet	Oper.	26/1. 1893.	Van Dyck nicht zu übertreffen [illegible]
Concert, Sarasate.	Beethoven u.	Musikverein	2/3. 1893.	Programm [illegible]
Fedora. Cavalleria.	Sardou.	Th. a. d. W.	21/3. 1893.	Die arme Fedora [illegible]
Quartett Hellmesberger	Haydn. Smetana. Beethoven	Bösendorfersaal	24/3. 1893.	Smetana [illegible]
Die goldene Mädchenwelt	Berté.	Oper.	7/4. 1893.	Donnerling Polka reizend.
Dorf und Stadt.	Bauernfeld	Burgtheater.	27/4. 1893.	Schlecht vorgetragen [illegible]

Titlul	Autorul	Locul	Anul	Obs.
1	2	3	4	5
Excelsior	Marenco	Opera	1891	Foarte frumos
Ritter Pasmán	Strauss	Opera	1891	F. fad (Primele 2 acte în întuneric)
Otello	Verdi	Opera	1892	Foarte frumos
Octet p. pian	Svendsen	Conservator (sala mare)	1892	Foarte frumos (cadența în septet minunată)
Concert pt. 2 piane cu instrumente de coarde	Bach	idem	1892	idem
Septet	Beethoven	idem	1892	idem
Rouge et Noir	Bayer	Opera	1892	Foarte frumos
Cavalleria rusticana	Mascagni	Opera	1892	idem în special Rusticana
Concert Plowitz	—	Sala mică concert	1892	Kernfeld minunat; Plowitz greșind o dată
Hamlet	Thomas	Opera	1892	frumos
Glockenspiel	Massenet	Opera	1892	mai mult spectacol
Werther	Massenet	Opera	1892	minunat de frumos
Sextet	Brahms	Sala mică concert	1892	minunat de frumos
Cvartet-imperial	Haydn	idem	1892	idem
Cvartet	Beethoven	idem	1892	idem
Das Sonntagskind	Millöcker	Theater and der Wien	1892	Foarte frumos (Girardi foarte comic)
Sylvia	Delibes	Opera	1892	minunat de frumos
Cavalleria rusticana	Mascagni	Opera	1892	idem
Faust	Gounod	Opera	1892	Foarte frumos
Liliacul	Strauss	Th. a.d. Wien	1892	Foarte frumos Josephi minunat de frumos
Seară de recitaluri	Svendsen și alții	Sala mică concert	1892	Nu era prea rău
Concert particular de fete	Beethoven și alții	Sala de examinare	1892	Foarte drăguț
Cvartetul Hellmesberger	Schubert și alții	Sala mare a Soc. de muzică	1892	minunat de frumos (de ex. M.ugb/?/)
Freund Fritz	Mascagni	Opera	1892	destul de drăguț
Wiener Walzer	Bayer	Opera	1892	idem
Sonne und Erde	Bayer	Opera	1892	
Freund Fritz	Mascagni	Opera	1892	Ritter minunat de frumos. Müller fad
Prophet	Meyerbeer	Opera	1892	Minunat de frumos (Winkelmann admirabil)
Rouge et Noir	Bayer	Opera	1892	Foarte frumos (Thieme admirabil)
Rouge et Noir	Bayer	Opera	1892	Foarte frumos (Schkie o dată prăbușit)
Heißes Blut	Schenk	Th. a. d. Wien	1892	Foarte frumos (Girardi foarte bun)
Excelsior	Marenco	Opera	1892	Cerale admirabil
Zauberflöte	Mozart	Opera	1892	Papageno: comic; Müller fad
Mamsell' Nittouche	Meilhac și Milland Herwe	Th. a. d. Wien	1892	Girardi foarte bun
Gringoire	Brüll	Opera	1892	Merge
Sireneninsel	Madew	Opera	1892	Baletul nu are sens
Glockenspiel	Massenet	Opera	1892	Gălăgios, dar interesant
Sylvia	Delibes	Opera	1892	Minunat
Micado	Sullivan	Th. a. d. Wien	1892	Foarte drăguț. Din păcate Girardi nu a jucat
Gringoire	Brüll	Opera	1892	Foarte drăguț
Sireneninsel	Madew	Opera	1892	idem
Vînzătorul de păsări	Zeller	Th. a. d. Wien	1892	Interpreții necorespunzători, în afară de Josephi
Seară de recitaluri	Hellmesberger și alții	Sala mică	1892	Destul de drăguț
Cvartetul Hellmesberger	Beethoven și alții	Sala Bösendorf	1892	Minunat. Păcat că „Seite gespr. ist" /?/
Lucrezia Borgia	Donizetti	Opera	1892	Schläger are o voce minunantă
Concert Schuster-Srydel	Vieuxtemps și alții	Sala Bösendorf	1892	A cîntat bine (De ce.../?/)
Cvartetul Hellmesberger	Beethoven și alții	Sala Bösendorf	1892	Nespus de frumos
Seară de recitaluri	Wieniavsky și alții	Sala mică	1892	Jéray nu a cîntat rău. Desecy l-a cîntat îngrozitor pe Grieg
Concert Lamberg	Schubert și alții	Sală mică	1892	A fost destul de comic
Cvartetul Hellmesberger	Schubert și alții	Sala Bösendorf	1892	Compozitori inegalabili

1	2	3	4	5
Concert Lamberg	Schubert şi alţii	Sala mică	1892	Din păcate acelaşi lucru ca şi prima dată
Die Orientreise	Burg	Volkstheater	1892	Era de rîs
Lohengrin	Wagner	Opera	1892	Winkelmann minunat (şi muzica)
Recviem	Verdi	Sala mare	1892	Foarte frumos
Reprezentaţie de opere cu pian	Gounod şi alţii	Sala mică	1892	Donauer a cîntat frumos, adăugînd însă prea mult
Cvartetul Hellmesberger	Mozart, Brahms şi Beethoven	Sala Bösendorf	1892	Minunat (D-nii prof. . . /?/)
Manon	Massenet	Opera	1892	Van Dyk und Renard passen zusammen
Gasparone	Millöcker	Th. a. d. Wien	1892	Josephi a cîntat foarte bine
Wohlt. Conce /?/	Bizet	Sala mare	1892	Minunat
Adagio, menuetto, Serenada	Moszkowski	Sala mare	1892	Minunat
Cvartetul	Haydn	Sala mare	1892	Minunat
Cvartetul Hellmesberger — al 2-lea Quartet	Spohr	Sala Mare	1892	Minunat
Idem. — Concertul	Bach	Sala mare	1892	Minunat
Idem. — Septetul	Beethoven	Sala mare	1892	Minunat
Rantzau	Mascagni	Opera	1892	Intermezzo-ul R. e un dans evreo-maghiar
Cele 4 anotimpuri	Verdi	Opera	1892	Balet destul de prost
Trubadurul	Verdi	Opera	1892	Winkelmann a cîntat clar
Aida	Verdi	Opera	1892	Winkelmann Schläger, minunaţi
Manon	Massenet	Opera	1892	În rolul său, Van Dyk e inegalabil
Hamlet	Thomas	Opera	1892	Muzică frumoasă
Böhmische Hochzeit	Bayer	Opera	1892	Scena şi muzica nu sînt frumoase
Concert Sarasate	Dvořak şi alţii	Sala mare	1892	Program din care nu reiese tehnica lui Sarasate
Fürstin Ninetta	Strauss	Th. a. d. Wien	1893	Bietele picioare ale lui Spielmann
Cvartetul Hellmesberger — Cvartetul	Haydn	Sala Bösendorf	1893	
Idem — Klavier Tr.	Smetana	idem	1893	Partea 3-a fermecătoare
Idem — Cvintetul	Beethoven	idem	1893	
Die goldene Märchenwelt	Berté	Opera	1893	Polca — Däumling minunată
Sat şi oraş	Bauernfeld (?)	Burgtheater	1893	Nu aşa de plicticoasă cum am crezut
Cvartetul Hellmesberger	Mozart, Brahms, Beethoven	Sala Bösendorf	1893	Cvintetul mult mai frumos decît Trio-ul
Cvartetul Hellmesberger	Grieg, Chopin, Beethoven	idem	1893	Grieg minunat
Olandezul zburător	Wagner	Opera	1893	Nu am nimic de obiectat
Cvartetul Hellmesberger	Beethoven, Saint-Saëns Mozart	Sala Bösendorf	1893	S.-S. fără valoare, Mozart minunat, Beethoven (?)
Mephistofeles	Boito	Opera	1893	Reichenberg bun; muzica (?)
Cvartetul Hellmesberger	Haydn, Beethoven Goldmark	Sala Bösendorf	1893	Haydn /?/, Beethoven /?/, partea 3-a Goldmark minunată
Femeile vesele din Windsor	Nicolai	Opera	1893	Muzica minunată
Nunta în Boemia	Bayer	Opera	1893	Înşelăciune colosală
Bajazzo	Leoncavallo	Opera	1894	Muzica foarte frumoasă
Sylvia	Delibes	Opera	1894	
Concert Simonetti (!)	Mendelssohn şi alţii	Sala mică	1894	Ce scîrţîială, ruşine !
Olandezul zburător	Wagner	Opera	1894	Ruşine, obrazul lui Ehrenstein (König)
Concertul Peczkai	Beethoven şi alţii	Sala mică	1894	Oribil de ascultat
Cvartetul Hellmesberger	(Barjansky)?	Sala mică	1894	Andante foarte drăguţ
Fra Diavolo	Auber	Opera	1894	Muzică uşoară, drăguţă
Der Obersteiger	Zeller	Th. a. d. Wien	1894	Furt !
Concert Hubay (în locul cvartetului Hellmesberger	Brüll şi alţii	Sala mică	1894	A alunecat ca un e.U.
Rosenkranz şi Guildenstern	???	Burgtheater	1894	Ruşinos (f. bun)
Concert de societate „Messias"	Händel	Sala mare	1894	Tenor? Bas ! Muzică !
Romeo şi Julieta	Gounod	Opera	1895	Van Dyck bun
Madame sans gêne	???	Vaudeville	1895	Adevărat fără ruşine
Salambô	Reyer	Gr. Opéra	1895	Orchestra rău acompaniată
Concert Colonne Damnation de Faust	Berlioz	Th. du Châtelet	1895	Radetzky-marş de la...?... !

1	2	3	4	5
Walkiria	Wagner	G. Opéra	1895	minunat
Concert Guidé	Brahms, Liszt etc.	Salle Pleyel	1895	prea artificial
Concert D'Harcourt-Freischütz	Weber	Sala Harcourt	1895	Foarte bine executat



gen s-a născut indiscutabil din anii de studii la Viena, iar documentul de faţă pledează cu certitudine pentru însuşirea muncii de laborator, a repertoriului, a stilului de interpretare.

Carnetul *Concert und Theater-Buch* era tipărit, rubricile fiind următoarele : Titlul lucrării ; Autorul sau compozitorul ; Locul manifestării artistice ; Data şi ora desfăşurării spectacolului sau concertului ; Observaţii. Enescu — deşi abia se familiariza cu limba germană — şi-a notat, cu maximă scrupulozitate, totul, fără a face concesii lingvistice. Probabil că însemnările din carnetel constituiau şi un exerciţiu de însuşire a scrisului în limba germană.

În vederea descifrării manuscrisului, dăm întregul material în traducerea românească, facsimilul încercînd să sugereze originalul.

Documentul se singularizează în forma sa originală de redactare nu numai în muzica românească, ci chiar pe plan universal, mai ales, dacă avem în vedere, că muzicianul român avea vîrsta de 10—14 ani ! Nu ne-am propus acum un studiu amănunţit asupra însemnărilor, repertoriului, compozitorilor parcurşi de-a lungul studiilor la Viena etc. Sîntem convinşi, că vor urma numeroase investigaţii ulterioare.

Concluzia care se desprinde, ni se pare însă, tulburătoare : un copil, desprins de părinţi foarte de timpuriu, poposeşte într-un centru muzical de o rară efervescenţă artistică, pătrunzînd în miezul vieţii şi operelor nemuritoare ! Enescu se avîntă în oceanul de muzică cu o surprinzătoare siguranţă şi pasiune, reuşind să acumuleze o experienţă profesională necunoscută pentru oricare alt muzician de excepţie.

Astăzi, documentul enescian interesează deopotrivă pe istoricii români, ca şi pe cei austrieci. Să nu pierdem în vedere că imaginea Vienei muzicale, văzută de ochiul lui Enescu, împlineşte în curînd 100 de ani! Cu un asemenea „bagaj" informativ, acumulat metodic şi sedimentat pentru întreaga activitate ulterioară de interpret şi creator, nu era de mirare că Parisul l-a purtat de timpuriu în triumf. Stupefacţia încercată de profesorii Conservatorului şi de conducătorii mişcării muzicale pariziene (în frunte cu Ed. Colonne, J. Massenet şi C. Saint-Saëns) la primele confruntări cu George Enescu, îşi află acum argumentele concrete. Viena îl călise pe tînărul muzician român într-o măsură mult mai hotărîtoare decît s-a ştiut pînă acum. *„Jurnalul"* vienez se constituie într-un Izvor documentar de nepreţuit pentru viitoarele exegeze enesciene.

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Hommage à George Enescu

Le 9 juin avait lieu à Paris, au siège de l'UNESCO, une réunion consacrée au centenaire de la naissance de George Enescu. Mis sous le haut patronage du directeur général de l'Organisation des Nations Unies, l'hommage ainsi apporté à l'illustre musicien roumain réunissait quelques prestigieuses personnalités de la culture. Dans leurs allocutions, Federico Mayo, directeur général adjoint à l'UNESCO, le compositeur Marcel Mihalovici, membre de l'Institut de France et Vasile Tomescu, secrétaire de l'Union des Compositeurs de Roumanie, évoquèrent la figure du grand musicien roumain et son éminente place dans le paysage de la culture musicale roumaine et universelle. Les prises de paroles furent suivies par un concert de musique énescienne auquel apportèrent leur concurs le violoniste Ion Voicu et le pianiste Valentin Gheorghiu (la Sonate no. 2 pour violon et piano), **la cantatrice Viorica Cortez** (Sept chansons sur **des** vers de Clément Marot), **le baryton Dan Iordăchescu et le pianiste Dan Grigore (des chansons sur des vers de Jules Lemaître et Sully Prudhomme), enfin le quatuor „Voces" dans le** Quatuor no. 2.

A la même occasion, une exposition de photographies fut inaugurée révélant des aspects significatifs de la vie et de l'activité de George Enescu.

Federico Mayo

Directeur général adjoint à l'UNESCO

C'est pour moi un privilège que d'inaugurer, au nom du Directeur général de l'UNESCO, qui est en mission dans les Etats Membres, les manifestations organisées à l'occasion du centenaire de la naissance du grand compositeur, chef d'orchestre et violoniste roumain Georges Enescu.

On sait la place importante qu'occupe son oeuvre dans la musique de son pays, mais aussi bien dans le patrimoine musical mondial. George Enescu est l'un des artistes, et non des moindres, qui ont subtilement marqué notre époque.

Né en 1881, Georges Enescu a abondamment puisé aux sources populaires et c'est l'âme roumaine, authentique et secrète qui chante dans la plupart de ses oeuvres.

Créateur précoce, il compose un *Poème roumain pour orchestre* dès 1897, c'est-à-dire à l'âge de seize ans. Plus tard, il abordera presque tous les genres, de l'opéra — on se souvient de son *Oedipe* — à la musique de chambre, aux rhapsodies et aux mélodies.

Georges Enescu fut un compositeur original. Il fut aussi un violoniste dont nous pouvons, grâce à la magie du disque, apprécier encore le somptueux talent, et dont la virtuosité resta constamment à la mesure de la sensibilité. Il fut enfin, et c'est là un de ses principaux titres de gloire — un remarquable professeur ou, plutôt, un formateur. Il possédait l'art d'enseigner, mais davantage encore celui de se dévouer. Généreux, comme le sont les vrais maîtres, il n'a jamais cessé d'encourager ses élèves, de soutenir et d'aider ses disciples les plus doués. L'illustration la plus éclatante de ce dévouement, on le sait, s'appelle Yehudi Menuhin, dont la reconnaissance à l'égard de son prestigieux maître ne s'est jamais démentie.

On ne saurait évoquer le célèbre musicien, né il y a un siècle dans un village roumain de Moldavie et mort il y a vingt-six ans à Paris, sans rappeler également sa stature internationale. Qu'il ait été profondément roumain par ses sources d'inspiration ne l'empêcha nullement de ressentir la musique de partout et

de toujours, ainsi que de l'enrichir par son apport personnel. Comme tous les grands compositeurs, il a fait appel au folklore de son pays, puisé dans les traditions, les légendes et les chansons populaires de sa Roumanie natale, mais à la manière d'un Beethoven ou d'un Dvořak — c'est-à-dire en les transcendant.

Mais je ne voudrais point trop en dire. Nous sommes ici pour écouter sa musique, non la commenter.

Aussi vais-je terminer mon propos par l'hommage que Yehudi Menuhin lui rend dans son autobiographie intitulée „Voyage inachevé" : „Ce qu'il m'apporta, par la conviction de l'exemple et non par des raisonnements, ce fut l'aptitude à transformer la note en un message de vie, de donner forme et sens à la phrase, de rendre vivante la structure de la musique".

Marcel Mihalovici

Monsieur l'Ambassadeur,
Monsieur le Directeur Général adjoint,
MESDAMES — MESSIEURS,

Je voudrais rendre, moi aussi, dans ce haut lieu de la Culture Universelle, un hommage à Georges Enesco qui naissait, il y a un siècle, dans un lointain village de la Moldavie. Il fut le génial, le protéiforme musicien que l'on sait. Pendant de longues années il m'a fait l'honneur de me considérer comme son ami, et, moi j'avais pour lui, une véritable vénération.

Ce qu'on oublie parfois, surtout à Paris, dont il a tout de même animé la vie musicale pendant plus de soixante ans, c'est qu'il fut un merveilleux compositeur en premier lieu. *Il laissa quelque 50 oeuvres achevées, dont OEDIPE, faut-il le rappeler ? et des tas de partitions inachevées. Malade, il me disait qu'il devrait vivre 400 ans pour pouvoir composer tout ce qui lui trottait dans la tête. Malgré ses dons, malgré ses facilités (n'avait-il pas composé, comme il me l'a raconté un jour, sa 2e sonate pour piano et violon, en quinze jours... ?) il, travaillait très lentement, très scrupuleusement, surtout à partir de la seconde moitié de sa vie.*

Je ne parlerai pas ici de son oeuvre : de remarquables musicologues roumains se sont penchés sur ces oeuvres depuis longtemps déjà. Leurs investigations leurs analyses, leurs savants commentaires ont abouti à la somme qu'est la monumentale Monographie Enescienne, publiée en Roumanie, laquelle, en passant soit rappelé, a obtenu un important Prix à l'Académie des Beaux Arts de l'Institut de France.

Enesco fut un immense musicien, un musicien TOTAL, comme le furent avant lui un Jean-Sébastien Bach ou un Franz Liszt. Rien de ce qui touchait à la Musique ne lui était étranger : grand violoniste, grand pianiste, grand chef d'orchestre, grand compositeur, il se considérait en premier lieu comme n'étant q'un compositeur. *Il prétendait jouer du violon uniquement pour assurer son indépendance matérielle, et ajoutait que son Ennemi no. 1 était précisément le violon. Car, à cause de cet instrument, on oubliait trop qu'il était le compositeur qu'il s'était toujours voulu et cela tout d'abord. Je lui disais : mais, mon cher Maître, vous avez également un Ennemi no. 2 — vous ne faites partie d'aucune coterie, d'aucun mouvement d'avant-garde. Et l'on sait importance le public et la presse accordent à ce dernier vocable. Non pas qu'Enesco ignorât la moindre chose de ce qui se passait dans la musique de son temps. Il voulait tout simplement rester lui-même, continuer le chemin qu'il s'était frayé à la fin du 19e siècle, en écrivant la* 2e Sonate pour piano et violon, *que j'ai mentionnée plus haut, ou son* Octuor à cordes. *Brahms et Fauré avaient été alors ses mentors. Sa musique est sans conteste une musique du XXe siècle. Mais, comme le grand Bach, comme Brahms, qui, en leur temps, ne furent pas des avantgardistes non plus, Enesco clot une époque, plutôt qu'il n'en ouvre une. Non, rien des innovations dans la technique, dans la pensée musicale de ses contemporains ne lui était inconnu. Mais tout ce qui, dans l'art nouveau de son époque, pouvait nourrir sa propre pensée, il le substantialisait, si je puis dire, en une matière purement énescienne, il en créait des éléments, des corps sonores absolument inédits. Lire p. ex., et écouter si possible la fin de son* Vox Maris, *c'est là une musique prophétique, vraiment, écrite, il y a plus de soixante ans. L'impressionnisme ne l'atteignit que tardivement, vers les années 1915, alors que cette forme d'art, en France, sous le choc du* Sacre du Printemps, *s'était évanouie déjà. Par ailleurs, l'impressionnisme d'Enesco n'a rien à voir avec l'impressionnisme de Debussy et celui de ses contemporains.*

L'Impressionnisme, je parle de celui qui touchait la musique, esthétique nouvelle surgie vers le fin du XIX-e siècle a souvent gardé le souci des constructions compositionnelles héritées de la tradition. Mais il en a modifié tout aussi souvent les canons. Il enrichissait ces formes d'expression anciennes ou nouvelles, de mille subtilités, de mille résonances harmo-

niques inédites jusqu'alors, et leur prêtait cet extraordinaire sensorialisme dont parle Vincent d'Indy, et qui, forcément — nous le comprenons aujourd'hui — devait l'éloigner de ce type d'art.

Chez Enesco, alors, dont les modèles morphologiques resteront toujours proches de ceux que nous auront transmis le classicisme et le romantisme, cet art nouveau n'avait fait qu'introduire des possibilités nouvelles dans son incomparable écriture contrapuntique, et partant, dans son incomparable univers harmonique. Je pense là à des oeuvres telles que les Trois mélodies de Fernand Gregh (et non pas quatre, comme par erreur elles avaient été éditées à Bucarest), je pense au dernier mouvement de la 1-ère Sonate de piano, au 2-e mouvement de la Troisième Sonate de piano, je pense à toute la Sonate Roumaine, je pense, bien sûr, à Oedipe, surtout à partir du 2e acte, à la scène de la Sphynge, qui baigne dans un climat harmonique jamais entendu avant Enesco.

Au reste, Enesco était imprégné du chant du terroir roumain. Je ne parle pas de ses deux célèbres Rhapsodies Roumaines, quelque soit la perfection, la brillance de leur orchestration : elles sont faites surtout de citations de folklore urbain. Je pense aux autres oeuvres du Maître, oeuvres qu'il composa autour de ces Rhapsodies et à partir d'elles. Elles seront faites de mélismes non pas issues d'un folklore imaginaire, pour reprendre l'expression de Bartok, mais de mélismes ancestrales, devenant des archétypes d'une invention purement énescienne. Et qui portent sans cesse témoignage de son appartenance à son peuple roumain, à l'Ecole musicale Roumaine, si fleurissante aujourd'hui, Ecole véritablement crée par lui.

Il fut un animateur incomparable. Je me souviens des années qui ont précédé la première guerre mondiale : quand il arrivait à Bucarest, la vie musicale y changeait comme par enchantement. Il donnait des concerts de sonates, jouait des concertos, dirigeait l'orchestre philharmonique, montait des opéras, recevait les jeunes — compositeurs ou instrumentistes ou professeurs ou chefs d'orchestre — qui venaient lui demander conseil. Je n'ai jamais connu un grand musicien constamment en voyage ou au travail comme l'était Enesco, qui fut aussi disponible que lui quand il s'agissait de recevoir de jeunes musiciens et de se pencher avec un intérêt vrai et efficace sur leurs problèmes. On aurait dit qu'il faisait sien la dernière phrase qu'a écrite Victor Hugo et qui résumait si bien sa vie : aimer c'est agir.

J'ai vu Enesco au travail dans les dernières années de sa vie. Du matin au soir, il était à son bureau, à composer, à sans cesse remettre ses oeuvres sur le métier, il était à son piano à contrôler les accords qu'il imaginait, il était à ses leçons, à ses concerts. Car il a continué à jouer ou à diriger jusqu'au moment où il tomba malade. Fatigué, trés fatigué même, nous le suppliâmes un soir que nous lui rendîmes visite, ma femme et moi, de se ménager, de ne pas travailler au moins le dimanche qui devait suivre. Nous arrivâmes chez lui ce jour là, et, bien sûr, nous le trouvâmes devant son clavier, en train de lire l'une des petites Cantates de Bach qu'il aimait tant. A nos muetes et tendres reproches, il répondit : mais le dimanche est le jour du Seigneur — alors je joue la musique du Seigneur. Il abordait la musique avec une extrême gravité. Gravité où se mirait sa vie intérieure. N'appelait-il pas sa première Sonate de piano „La vie intérieure" ? Cependant cette gravité naturelle ne l'empêchait pas de laisser paraître souvent l'autre côté de sa nature, l'humour, la blague même. Il fût un maître du calembour, des jeux de mots. Il aimait les histoires drôles, il dessinait, depuis son enfance, et dessinait fort bien et de façon toujours amusante, humoristique. Il existe des cahiers et des cahiers qu'il a rempli de tels dessins. Parfois il offrait à ses amis des séances d'imitation, des séances d'un esprit vraiment exceptionnel pour ce qui est de l'observation des gens qu'il voyait. Mais jamais il n'y eut la moindre trace de méchanceté chez lui. — Oui, cet humour ... cet humour ... Un soir je fus appelé de toute urgence chez lui. Mme. Enesco me dit qu'il était couché. J'entrai dans sa chambre. Elle était pleine d'ombre. Je m'assis à son chevet. Dans l'obscurité qui nous entourait, je devinai que son bras droit pendait hors du lit. Je pris sa main dans les miennes. Elle était froide. J'eus peur. Je pressai cette main doucement... Alors, de sa voix altérée par la souffrance qui devait l'emporter quelques mois plus tard, il me demanda qui j'étais. Je lui dis mon nom : „Cela m'est arrivé tout à l'heure, pendant que j'étais en train de donner une leçon. — C'en est fini de moi, — je ne peux plus parler — tant mieux, ajouta-t-il aussitôt, je dirai moins de bêtises". Vous voyez que même dans cette circonstance tragique, son humour ne le quittait pas. Mais aussi quel humour tragique, cette fois-ci !

C'était un homme bon, juste, modeste, d'un caractère fort, entier. Son éthos musical allait de pair avec son éthos de la vie. Il personnifiait pour moi la déontologie musicale, la déontologie morale même. Et quel ami fidèle, ettaché, quel ami parfait il fut...

Il supporta sa maladie avec la patience dont seul un homme de sa trempe morale pouvait faire preuve. Parfois il demandait à un ami qui venait le voir, de lui passer son violon qui se trouvait sur le piano de sa chambre. Il le prenait et, de sa main valide, le caressait : „j'étais injuste avec lui", disait-il. C'était déchirant. Et il est vrai que le violon, bien qu'il en jouât comme personne au monde, lui

paraissait être plutôt une charge pour lui, tant il était convaincu qu'il l'empêchait de se consacrer à la composition comme il aurait voulu le faire. Je suis certain que son jeu, la façon dont il se servait de l'archet, toute sa gamme de vibratos longs, vibratos brefs, vibratos lents ou rapides, sont à la base de l'enseignement du violon de toutes les Ecoles de violon de notre temps. Sans parler de ces brusques aires blanches, c'est à dire de sons non vibrés et qui pouvaient révéler dans l'oeuvre interprétée des significations étranges, impressionnantes, imprévues. Son rythme, par ailleurs était libre, dégagé de la barre de mesure, mais en même temps, si l'on savait l'écouter (lui, Enesco), ce n'était qu'en apparence un jeu libre, car la rigueur ne le quittait jamais. Il disait, se référant à un mot de Nietzsche, je crois : il faut savoir danser dans des chaînes.

Il y aurait tant à dire encore de cet homme exceptionnel, de ses éléves, de sa mémoire prodigieuse, de tant d'autres aspects de sa nature — mais il faut conclure. Je le ferai en citant un mot de Mozart dans une lettre à son père, mot que j'avais cité déjà quelque part : Das Herz adelt den Menschen. *Le coeur ennoblit l'homme. Il est vrai que c'est le coeur de Georges Enesco qui faisait que tout en lui, que tout ce qui émanait de lui fût noblesse, rien que noblesse.*

„Voilà un homme" dit Napoléon de Goethe, en le voyant entrer dans son cabinet à Erfurt. Enesco, lui aussi, fut un homme, dans le sens le plus profond de l'expression.

Vasile Tomescu

„La musique... un langage issu du coeur et destiné à mettre l'amour et la fraternité entre tous ceux que séparent croyances et moeurs différentes. La musique est un langage où, sans la moindre possibilité de feindre, se reflètent les dons psychiques de l'être humain, des peuples" : ces paroles prononcées à la tribune de l'Académie Roumaine il y a près d'une cinquantaine d'années n'appartiennent pas à l'homme de l'idée seule, du postulat, mais surtout au militant prestigieux luttant pour la realisation de convictions pareilles au moyen du violon, de la baguette, de la plume (du compositeur) Cet artiste, qui s'était donné pour credo „de rapprocher les coeurs dans une généreuse fraternisation, telle que l'avait comprise la sublime Antiquité en créant le mythe d'Orphée", ce fut Georges Enesco, celui que les temps modernes consacrent comme l'un de leurs musiciens plurivalents d'exception, celui qui demeure le représentant de génie de la culture musicale roumaine et dont le centenaire est célébré dans le cadre des manifestations UNESCO. „Paysan du Danube", selon l'expression d'un exégète, fils de la terre de Roumanie où il vit le jour le 19 août 1881, élevé parmi les rhapsodes de son pays natal qui y perpétuaient une musique aux traditions millénaires, Enesco fit don de son être entier à cet art en s'identifiant avec l'idéal, le devoir et la félicité de créer la musique. „Dans le monde de la musique — disait celui dont nous célébrons aujourd'hui la naissance — je suis cinq en un seul : compositeur, chef d'orchestre, violoniste, pianiste, professeur. C'est le don de composer la musique que j'estime le plus et pas un mortel ne peut éprouver un plus grand bonheur". Cependant, le bonheur de servir la musique, Enesco ne le conçoit pas dans un sens hédoniste, mais — tout au contraire — comme une modalité spécifique de communiquer avec ses compatriotes, avec l'humanité entière, comme un moyen apte à produire quelque chose de sublime, de grandiose dans la vie spirituelle de ses semblables. „L'artiste est un frère des hommes, auxquels il a à communiquer un secret, quelque chose que la nature lui a confié en propre — disait Enesco. Aussi, afin de pouvoir s'exprimer entièrement, doit-il se trouver physiquement à proximité immédiate de ses semblables".

A tel point la personnalité d'Enesco se confond avec la destinée de l'artiste conscient de sa responsabilité dans la sphère de la spiritualité nationale et universelle, qu'évoquer — si sommairement soit-il — la vie et l'oeuvre du musicien signifie évoquer tout ensemble un éloquent mais impérissable chapitre de la culture musicale roumaine et mondiale. L'admirable, émouvant livre où Bernard Gavoty immortalise ses souvenirs sur Enesco s'achève par les images d'une rétrospective retraçant le temps et l'espace parcourus par l'illustre musicien : „Cette histoire commence tout là-bas, dans la plaine moldave, et elle s'achève ici, au coeur de Paris. Pour aller de mon village natal à la grande cité où j'achève ma course, j'ai emprunté une route poudreuse, jalonnée d'arbres qui s'en vont, s'en vont, à l'infini. Elle était longue, cette route, assurément. Comme elle m'a paru courte !...".

On peut, en vérité, imaginer la vie et l'art d'Enesco comme une route jalonnée d'arbres qui s'alignent à l'infini, en symbolisant de nobles efforts, des rêves, des accomplissements. Mais tout cela constitue un aspect essentiel dans le développement de l'école musicale roumaine depuis l'époque de sa préparation jusqu'à

celle de son affirmation moderne et contemporaine, pleinement concordante avec le développement général de la nation dont Enesco est le fils. Car, si au vingtième siècle, la musique roumaine prend place partout dans le monde, c'est que les ressources, l'impulsion et les perspectives d'épanouissement de la culture musicale de la Roumanie sont étroitement reliées à la vie et à la lutte de son peuple pour raffermir l'indépendance et parfaire l'unité d'Etat, pour le progrès social et politique du pays. Héritière d'une civilisation musicale attestée par des monuments d'art syncrétique dès le néolithique et l'antiquité daco-romaine qui ont créé en notre espace spirituel des synthèses remarquables, la musique roumaine donna au moyen âge et à l'époque classique des écoles de composition, d'interprétation et de théorie musicale dont les coryphées devinrent fameux jusqu'au-delà des Carpates et de Danube, tels que Philothée (XIVe—XVe siècles) dont les oeuvres étaient imprimées à Venise, ou, au XVIIe-siècle, Caïoni, auteur d'un *Codex* bien connu, ou encore Démètre Cantemir, l'érudit prince de Moldavie (vers la fin de ce même XVIIe siècle et au début du XVIIIe), membre de l'Académie de Berlin, apprécié par Voltaire et dont le nom demeure inscrit sur le mur de la Bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris. Au XIXe siècle, plus précisément vers le milieu du XIXe, la musique roumaine, en digne continuatrice des valeurs énoncées, se renouvela dans le contexte d'une profonde vague de modernisation. Une pléïade de compositeurs, d'interprètes et de professeurs — dont les uns avaient fait leurs études musicales en France — firent valoir les rythmes et les intonations caractéristiques de la musique folklorique autochtone. C'était, sans doute, une nouveauté à analyser, à débattre, à étudier avec tout l'élan et la générosité des pionniers, mais c'était, surtout, une tendance absolument significative quant aux orientations futures imposées par le besoin de définir une école musicale nationale dont l'expression et la profondeur de pensée soient aussi authentiques que celles qui, au même moment, s'affirmaient déjà en littérature avec Alecsandri, Eminescu et Coşbuc, en peinture avec Aman et Grigorescu, en histoire avec Bălcescu et Xenopol, en philologie avec Hasdeu. Ainsi, l'apparition d'une personnalité qui illustre la culture musicale au niveau atteint par les autres secteurs de la spiritualité roumaine en même temps qu'à l'échelle des grandes réalisations des écoles musicales nationales modernes, était devenue — bien plus qu'une simple éventualité opportune — un véritable impératif, une réalité préparée en profondeur et attendue avec ferveur.

„Chose curieuse — se souvenait Enesco — : je ne savais rien, je n'avais rien etendu, ou peu s'en faut, je n'avais à mes côtés personne pour me guider et, cependant, j'eus, tout enfant, l'idée fixe d'être compositeur. D'être *uniquement* compositeur". Le commencement se fit avec *„La Terre Roumaine"*, opéra pour piano et violon par Georges Enesco, compositeur roumain, âgé de cinq ans"... Puis, à douze ans, il se distingua par une Gesellschaftsmedaille étant élève à la classe de violon du *Conservatorium für Musik und darstellende Kunst* de Vienne ; ensuite, à Paris, au *Conservatoire National de Musique* de cette ville (classe de violon du maître Marsick et classe de composition de Massenet et de Fauré). C'est là qu'Enesco affirma sa grande vocation de compositeur en créant quatre symphonies qu'il considérera „d'école". Son essai de composer une *Suite roumaine* en partant d'airs populaires et de chansons patriotiques — comme la fameuse mélodie de l'hymne *Deşteaptă-te Române* — fut pour lui une expérience précoce mais si nécessaire sur la voie d'une création ultérieure, son significatif Opus 1 *Le Poème Roumain* pour orchestre, créé à Paris toujours à sieze ans (1897). Cette pièce venait prouver à quel point était viable l'heureuse fusion entre le mélos folklorique au caractère monodique et riche en ressources facilitant le développement harmonico-modal et hétérophonique du discours musical en même temps que son amplification au moyen de variations, d'une part, et le don inné de symphoniste d'Enesco, d'autre part. Le moment d'apparition du *Poème Roumain* est d'autant plus significatif que la musique occidentale européenne était en train de se chercher des horizons nouveaux au contact des valeurs dites „exotiques", surtout après que l'impressionnisme lui eût apporté ses orientations bien connues. Rappelons-nous que le compositeur Erik Satie ayant eu l'occasion de connaître, tout comme son compatriote le musicologue Julien Tiersot, à travers l'art des rhapsodes populaires roumains qui participèrent à l'Exposition Universelle de Paris en 1889, des mélodies folkloriques de notre pays, avait découvert leur beauté insolite et en avait fait sa suite de pièces pour piano intitulée *Les Gnossiennes*, ouvrage qui, en évoquant des valeurs musicales antiques, annonçait déjà le langage modal-harmonique et la forme „ouverte" comme des caractères distinctifs de l'impressionnisme. Quant à Enesco, ce seront des raisons profondément affectives qui vont le pousser à composer son *Poème Roumain ;* de là, sa recherche de modalités de composition nouvelles et pleinement personnelles. Il l'avouera plus tard : „Je l'avais conçu avec tant d'amour et d'ingénuité ! J'avais essayé de mettre dans cette suite symphonique quelques uns de mes souvenirs d'enfance, transposés ou, si l'on préfère, stylisés. C'était une évocation très lointaine : elle ressuscitait des images familières du pays natal que j'avais quitté depuis huit ans déjà. Aujourd'hui encore, j'y retrouve l'odeur et les paysages de ma patrie". Interprété sous la baguette d'Edouard Colonne au

Théâtre du Châtelet, le 6 février 1898, le *Poème Roumain* jouit de l'appréciation favorable de quelques redoutables musiciens du temps, tels que Gédalge, Saint-Saëns, Dukas. „Il est rare — écrivait Dukas dans *La Revue hebdomadaire* du 12 mars de l'année-même — qu'un enfant de 16 ans manie avec tant de dextérité la lourde masse de l'orchestre. Musicalement, il en paraît davantage et quant à la sûreté de plume et à la dextérité d'instrumentation, il a déjà, semble-t-il, atteint la maturité". „Merveilleusement doué, ce jeune homme qui joue, avec un égal talent, le piano, le cor, le violoncelle et le violon, possède en plus les plus rares qualités du compositeur : la clarté, l'originalité et la chaleur" notait également *l'Eclair* du 8 février et concluait : „Heureux début qui parut un coup de maître aux auditeurs du Châtelet ; enchantés, ils voulurent voir le précoce symphoniste et le forcèrent à paraître aux côtés de M. Colonne", fait qui, selon la mention de *La Fronde* à la même occasion, „ne s'était pas vu ici depuis la première de Falstaff". Même accueil pour le *Poème Roumain* à Bucarest, lorsque, le 1er mars, l'auteur lui-même dirigea cette pièce à l'Athénée Roumain en s'affirmant ainsi pour la première fois comme chef d'orchestre. C'était la consécration non seulement d'un musicien qui s'engageait sur la voie ascendante de la célébrité, mais aussi d'une école musicale nationale, d'une culture qui allait enrichir le paysage musical du monde de ses nuances inédites et spécifiques.

Devenu un violoniste de taille internationale après l'interprétation des concertos de Beethoven et de Saint-Saëns en février 1900 dans le cadre des Concerts Colonne, Enesco, „plein d'idées et de jeunesse", revient à l'emploi des mélodies nationales en réalisant ses *Rhapsodies Roumaines*, la Première aux brillants rythmes de danse et aux timbres d'un coloris empreint de pittoresque, la Deuxième, telle une fresque, „peinture sans cadre" inspirée des chroniques historiques nationales, au caractère épique d'un pathétisme séduisant. L'immense popularité dont jouissent ces oeuvres dans la vie musicale internationale frappait le musicien hongrois Z. Kodály lors d'un concert dirigé par Enesco à Chicago : „J'ai constaté — notait-il — que la Rhapsodie Roumaine est si populaire en Amérique, que le public a commencé à fredonner son thème".

En d'autres oeuvres, comme la *Symphonie concertante pour violoncelle et orchestre*, caractérisée par un contrepoint intense et expressif, *l'Octuor à cordes*, le *Dixtuor à vents*, la *Sonate pour piano et violon no. 2 en fa mineur*, la *Suite pour orchestre no. 1 en Ut majeur*, Enesco, tout en n'ayant plus recours aux matériaux folkloriques authentiques, demeure fortement attaché aux sources du folklore. J. Bruyr observe qu'en ces sources „il puise ce qu'il y a de profond, d'universellement humain ; il passe ensuite cette matière première au filtre de sa sensibilité, de son génie et crée une musique dont il enivre ses auditeurs à travers le monde". Le célèbre *Prélude à l'unisson* de la *Suite no. 1 pour orchestre* rend toute l'originalité de l'art d'Enesco à l'époque : cette monodie qui évoque le caractère lyrique de la *doïna* roumaine, a été comparée à *l'Aria* de la *IIIe Suite pour orchestre* de J. S. Bach. Quant à la *Ire Symphonie en mi bémol, op. 13* dirigée à Paris en 1906 par Edouard Colonne, l'oeuvre qui, par la robustesse de l'inspiration et par ses accents dramatiques, fut appelée „L'Héroïque énescienne", elle représente par rapport à la grande tradition du genre une continuité en même temps qu'une synthèse, à tout prendre un chef-d'oeuvre digne du début du XXe siècle.

L'ascension artistique de Georges Enesco se place à une époque où la culture et la science roumaines atteignaient à l'épanouissement des temps modernes en montant les échelons du développement spirituel de l'humanité avec quelques représentants de renommée internationale : des savants comme Iorga, des diplomates comme Titulescu, des écrivains et des poètes tels que Sadoveanu, Goga, Rebreanu, Blaga, Arghezi. des peintres comme Luchian, Pallady ou Tonitza, des sculpteurs enfin tels que l'illustre Brâncuși... C'est à ceux-là et à d'autres que l'on doit les solides ponts de communication entre les horizons de la culture nationale et les horizons de la culture universelle. En ce qui concerne la vie musicale, sans cesser d'être présente durant la première guerre mondiale, à Iași — lorsque la plus grande partie du sol de la Roumanie était envahi par l'ennemi — par l'activité de l'Orchestre Symphonique mis sous la direction de Georges Enesco dont l'exemplaire dévoûment demeure le symbole de l'engagement patriotique des serviteurs de l'art sonore, elle devait connaître pendant l'après-guerre un remarquable essor. La création du Prix National de composition „Georges Enesco", due au maître lui-même — cette récompense qui, des dizaines d'années durant, sera un stimulant spirituel pour les jeunes générations de musiciens, la mise en place des „Archives de Folklore" et des „Archives Phonogrammiques" par Constantin Brăiloiu et George Breazul, la fondation de la „Société des Compositeurs Roumains" (Enesco, Brăiloiu, Jora, Mihalovici et d'autres membres fondateurs), la réorganisation de l'Opéra Roumain de Bucarest et de Cluj, de même que celle de la Philharmonie bucarestoise, voici des efforts de modernisation et autant de réalisations de la culture musicale sur la voie d'un rapprochement du peuple roumain où la musique — par l'appel à la sensibilité de la société — avait un rôle à tenir

Ainsi que l'affirmait le document qui renfermait les tendances de la „Société des Compositeurs Roumains", „l'orientation des aspirations vers une esthétique „nationale" dans

le plus large sens du mot — orientation qui devenait celle de presque tous les compositeurs roumains —, c'est la *IIIe Sonate pour piano et violon* qui le prouve le mieux, la sonate qui — le document l'affirme — posa Enesco lui-même „à la tête d'une école musicale roumaine". Toutefois, avant de donner ce chef-d'oeuvre, il avait composé quelques autres opus absolument représentatifs : des lieder sur des vers de Clément Marot et de certains poètes modernes qui mettent en valeur le côté plein de candeur, de tendresse mais aussi de raffinement du compositeur, sans oublier cet autre côté, de naïf humour, associé à un penchant contemplatif, la *Symphonie no. 2 en La majeur*, interprétée à Bucarest en 1915 — fruit d'une étape de transition vers la *Symponie no. 3 en Ut majeur*, cette dernière étant un écho impressionnant des dramatiques années de guerre (1916—1918) ; elle fut donnée en première audition à Bucarest, en 1919, sous la baguette du compositeur même puis à Paris, sous celle de G. Pierné. La fusion de l'orchestre avec l'orgue et la voix a, ici, le même sens d'apothéose de la paix et de la fraternité humaine que le Finale de la IXe Symphonie beethovénienne. Enfin, des pièces instrumentales — sonates pour piano, violon, violoncelle et piano, quatuors à cordes, quatuors et quintette avec piano — caractérisent une étape de création où la pensée et le langage du maître atteignaient un summum d'essence en reflétant non pas la matière folklorique elle-même, mais son esprit, son *ethos*. Et l'on arrive ainsi à l'ouvrage de référence du compositeur, la *Sonate no. 3 pour piano et violon, en la mineur*, déjà citée, celle que l'auteur dénomma „dans le caractère populaire roumain". Ses trois parties illustrent les trois aspects fondamentaux de la sensibilité musicale roumaine : le côté lyrique, le côté dramatique et le côté d'exubérance vitale. L'oeuvre fait valoir les recherches du compositeur dans l'univers *infrachromatique* par l'emploi du *quart de ton ;* elle pose en principe la prééminence de la *mélodie* qui „s'écoule lisse comme l'onde dans son lit" et qui, du fait de régner librement en son domaine propre, engendre *l'hétérophonie* comme une alternance entre registres uni- et plurivocal, sensiblement différente de la polyphonie imitative plus ou moins rigoureuse ; enfin, l'oeuvre témoigne-t-elle d'une *harmonie* fluide, irisée, en permanente glissade sur un accord ou sur un autre, d'une *architecture libre* de la phrase, fondée sur le principe du *parlando rubato*. Tous les traits que nous venons d'énoncer confèrent à la *IIIe Sonate pour piano et violon „dans le caractère populaire roumain"* et, à travers elle, à la musique d'Enesco, le mérite d'une grande et reconnue originalité. Si les compositions citées représentent en général l'expression de la méthaphore poétique, d'un état de rêverie spécifiquement énescien, la *Suite pour violon et piano „Impressions d'enfance"* et la *Suite no. 3 pour orchestre „La Villageoise"*, cette dernière interprétée par la Philharmonie de New-York en 1939 sous la direction du compositeur même, évoquent — toutes deux — des figures et des sites aimés que l'art d'Enesco exprime en images de grand charme et fortement vibrantes.

Dès le début du siècle Enesco se préoccupa de composer un opéra, un opéra où ses conceptions, sa pensée créatrice puisse s'exprimer pleinement, avec le maximum de profondeur. Il y travailla des années durant. Comme résultat, il donna sa tragédie lyrique *Oedipe*, sur un livret d'Edmond Fleg. Achevée en 1932, l'oeuvre fut présentée en 1936 au Grand Opéra de Paris, sous la baguette de Philippe Gaubert, avec André Pernet dans le rôle d'Oedipe. Sans s'être proposé une reconstitution des rythmes ou des modes antiques dans le but d'obtenir ainsi un coloris archaïque, Enesco réalise grâce à la musique de son opéra une atmosphère aux fortes résonances folkloriques rappelant les caractères spécifiques du mélos roumain. „*Oedipe* — l'opéra *Oedipe* — est l'expression d'une contribution originale de notoriété universelle dont les filons de pensée et de sensibilité s'enfoncent dans le temps et se perdent en ces lieux où la légende rencontre la réalité et s'y confond. A l'instar de la tragédie de Sophocle dont il s'inspire, l'opéra énescien représente la transfiguration artistique des gestes humains les plus grandioses : l'effort connaître et de posséder la Vérité, la lutte en vue du triomphe des vertus morales sur l'aveugle destinée, sur le *„fatum" hostile* à la félicité, enfin l'éviction des sentences inexorables du destin. „Je ne voulais par faire de mon Oedipe un dieu — déclarait Enesco —, mais simplement un être de chair comme vous et moi. Si certains accents que je lui ai donnés ont ému quelques personnes, je pense que c'est parce qu'elles ont reconnu en ses sanglots un écho fraternel". Au point de vue musical, tout le conflit dramatique se concentre en trois thèmes exposés dès le prélude : celui de Jocaste, celui du parricide et les quatre notes qui signifient le dialogue — absolument bouleversant — entre Oedipe et la Sphynge. „Il m'a fallu — avouait Enesco —, grâce à la musique, aller au-delà de ce que les mots suggèrent, créer un état de tension presqu'insuportable (...). J'ai dû (...) imaginer l'inimaginable". Aujourd'hui que l'opéra *Oedipe* fait partie du répertoire permanent de quelques scènes lyriques du monde (l'Opéra Roumain de Bucarest, l'Opéra de Varsovie, le Théâtre de la Monnaie de Bruxelles, le Théâtre de Saarbrücken), les auditeurs et les exégètes de l'ouvrage ont l'occasion d'approfondir le message et les caractères de style et de langage de la composition. Aussi, son pathos tragique — sans l'ombre de désespoir — qui la traverse, la paix des sentiments en dépit d'une destinée terrible des personnages, la générosité de l'in-

spiration s'associent pour en faire la quintessence de l'art énescien en même temps que de la sensibilité de l'âme roumaine : „Nous nous trouvons en présence de l'oeuvre souveraine d'un des plus grands maîtres — écrivait Arthur Honegger dans *Le Figaro Littéraire* du 19 mars 1955 — : elle peut soutenir la comparaison avec les sommets de l'art lyrique. Cette partition est aussi éloignée des succédanés wagnériens que des pastiches debussystes ou puccinesques. Elle est d'une absolue originalité et d'une puissance dramatique tout simplement formidable".

Le fiévreux retour d'Enesco sur les traces de ses propres pas afin que — ainsi raffermi — son chemin créateur atteigne des hauteurs nouvelles, se matérialise dans les chefs-d'oeuvre de sa derni,re étape créative. Dans *La Voix de la mer (Vox Maris,* de son nom original) — poème symphonique avec voix soliste et choeur, op. 31 —, un mélodisme aux résonances archaïques suggère l'étroit rapport entre l'homme et la nature, thème éternel de méditation et d'action, prémisse du combat suprême que le poème exprime. Avec son architecture qui suit en essence le principe de la sonate (exposition à double thème, le moment de conflit conduisant vers une culmination, puis vers une reprise et enfin à une conclusion), la partition illustre les devenirs du drame à travers les contrastes entre la force primaire et aveugle et l'attitude lucide, consciente du héros. La densité variable des structures sonores suggère le déroulement des „vagues" (ici, sonores) et, de la sorte, l'oeuvre impressionne fortement la sensibilité de l'auditeur. Et nous voici arrivés à l'heure de la fin d'Enesco : la création de la *Symphonie de chambre op. 33 pour 12 instruments solistes* se consomme sous le signe de la maladie et représente le suprême effort du compositeur afin de vaincre son mal. „Moi qui étais si sensible à tout ce que m'offrait l'univers des choses imprévues, puissantes, colorées, je ne désire plus qu'une chose au monde : traduire jusqu'à ma dernière heure ce qui frémit en moi, exprimer jusqu'à la goutte ultime le suc du fruit sauvage que les années ont mûri. Tant que j'existe je veux chanter". Cette lutte acharnée se laisse voir dans les pages de sa dernière oeuvre achevée avec une tension dramatique, exprimée avec les moyens de la pleine maturité à laquelle était arrivé le compositeur. Les dernières notes de la *Symphonie de chambre...* ont été écrites en mai 1954, peu avant sa mort. Dans les grandes lignes, l'ouvrage est une cantilène d'un lyrisme grave et qui, parfois, touche au tragique, se couvre de ténèbres. Mais, n'atteignant jamais au désespoir, à l'effroi, ce climat tragique acquiert finalement de la sérénité traduisant ainsi, probablement, la paix de l'âme, la paix de sa conscience de musicien qui a fait son devoir d'artiste de son pays et de l'humanité entière. Et, dans ce ton de confession intime, dans ce mélange de rêverie poétique et de mélancolie retenue qui caractérise l'oeuvre, n'est-on pas en droit de voir la nostalgie du compositeur, son „dor" du pays natal et éloigné ?

Sans plus nous attarder sur d'autres créations d'importance majeure, comme serait le *Quatuor avec piano no. 2 en ré mineur,* lui aussi caractéristique de la dernière étape d'Enesco, nous ne saurions ne pas rappeler ici son *„Ouverture de concert sur des motifs dans le caractère populaire roumain"* qu'il dirigea aux Etats-Unis en 1949 dans l'interprétation de l'Orchestre National de ce pays et qui constitue le dernier hommage apporté par le compositeur à sa patrie par l'inspiration au terroir, qui traverse l'ouvrage telle un filon, bien que cette fois la substance folklorique soit hautement sublimée, transfigurée, au point qu'on peut y voir un véritable testament esthétique et un modèle d'art énescien laissé aux générations actuelles.

Tour-à-tour et à la fois violoniste, chef d'orchestre, pianiste et professeur, Georges Enesco impressionna durant des dizaines d'années le monde musical par sa forte personnalité, par ses dons innés de musicien total, exceptionnel, par son penser musical subordonnant la technique virtuose à l'expression — animée, nuancée et pénétrante — du fond émotionnel de la musique. Dans l'histoire de l'art sonore, il arriva, parfois, à des performances uniques. Inoubliables, ainsi, ses concerts du début de l'année 1916 où pendant trois mois de suite il interpréta les concertos de la grande littérature du violon en donnant 28 concertos avec orchestre, 17 sonates et partites et un grand nombre d'autres pièces, présentant de la sorte le répertoire universel depuis les préclassiques italiens jusqu'aux contemporains, accordant aussi une place de choix au répertoire roumain. Inoubliable, pareillement, sa contribution aux ensembles de chambre où, pendant la période qui vient de nous occuper, il joua aux côtés de musiciens célèbres entre tous : Alfredo Casella, Pablo Casals, Louis Fournier, Henry Casadesus, Jacques Thibaut, Alfred Cortot, Marcel Ciampi, Chailley Richez, Fritz Kreisler, Eugène Ysaye, Dinu Lipatti, David Oistrach, Lev Oborin, Daniel Safran, le Quatour Rosé, le Quatuor Vuillaume et tant d'autres... Rappelons enfin, parmi ses élèves les plus fameux, Yehudi Menuhin, Arthur Grumiaux, Christian Ferras ainsi que nombre de musiciens roumains qu'il guida dans le perfectionnement de leur art. En fait de répertoire, celui d'Enesco comprenait tous les genres, toutes les époques musicales, assimilés et rendus avec un art suprême, dû par ailleurs à une prodigieuse mémoire.

A présent, dans la rétrospective de ce centenaire, son oeuvre, sa virtuosité d'interprète et sa pensée esthétique nous apparaissent comme une admirable synthèse et comme une an-

ticipation du développement de la musique. En constituant une illustre contribution à l'édification spirituelle de l'humanité, à l'affirmation de l'identité nationale des Roumains, le trésor artistique énescien ne représente pas moins une composante permanente et hautement significative de la vie musicale de la Roumanie socialiste. Preuves en sont l'établissement du Festival et Concours International „Georges Enesco", l'inclusion de ses oeuvres dans le répertoire de concert et spectacle, l'impression et l'édition (sur disque) de ses partitions, le nombre d'émission mass-media où sa création est popularisée. Les 15 orchestres symphoniques, 13 orchestres de chambre, 5 théâtres d'opéra et de nombreux ensembles de chambre présentent en permanence la musique d'Enesco. Musiciens et institutions culturelles de nombreux pays apportent des contributions précieuses à la mise en relief de l'art de G. Enesco. En France, sur le sol de laquelle il a vécu et créé dès l'adolescence, des musiciens de prestige, l'Association des „Amis de Georges Enesco", des Maisons d'édition, des Maisons du disque, l'ORTF enfin tiennent en permanence allumé le flambeau de la pensée et de l'oeuvre de l'illustre musicien.

Et par tout ce que sa musique signifie dans le monde, par tout ce qui se fait en ces jours en sa mémoire et pour sa musique, se confirment et acquièrent la valeur d'un symbole les merveilleuses paroles que le maître prononça une fois : „Je sais par expérience que le meilleur, le seul moyen de connaître quelqu'un, c'est de l'aimer. Aimer, c'est une chose grave. Surtout, une chose définitive...". Ce que G. Enesco aima de manière définitive trouve son expression dans la lettre qu'il adressa en novembre 1953 au Premier Ministre de Roumanie, le dr. Petru Groza : „C'est aussi mon désir le plus ferme de revenir dans le pays et j'espère qu'avec l'aide de Dieu et même des médecins, ce jour, que je souhaite et que j'attends, viendra". Sa terre natale, où Enesco a désiré s'établir „pour le grand repos" l'attend avec „dor" et vénération.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA — Nr. 9, 48 p. București — Septembrie — 1981

Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Redacția : București, str. Poiana narciselor nr. 6, sector 6
Telefon : 15.93.61
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLECTIVUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : MIHAI MOLDOVAN (dezbateri, creații), COSTIN CAZABAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (știri, Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU MICHAELA ROȘU

Pe coperta I : Orchestra Filarmonicii „George Enescu" dirijată de Mircea Cristescu, în concertul de deschidere. Solist — Byron Janis, Anglia

I. P. „Informația" — c. 1533

42.416

Preț lei 7

10

MUZICA

OCTOMBRIE 1981

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.S.ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALIS

CUPRINS

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL „GEORGE ENESCU“

Cuvînt de deschidere rostit de tovarășa Suzana Gîdea, Președintele Consiliului Culturii și Educației Socialiste din R.S. România 1
MICHAELA ROȘU
Simpozion de muzicologie 3
VIOREL COSMA
Concertul de deschidere 6
THEODOR DRĂGULESCU
Concertele Filarmonicii din Dresda . . . 7
VLADIMIR POPESCU DEVESELU
Fistulatores et tubicinatores Varsovienses . . 9
IOSIF SAVA
Emil Ceakarov — Valentin Gheoghiu . . . 10
CARMEN STOIANOV
Emil Simon — Li-Mingqiang 10
ULPIU VLAD
Filarmonica „Banatul“ 12
DAN SCURTULESCU
Isac Karabtchewsky — Ion Voicu 13
DUMITRU AVACHIAN
Iosif Conta — François Jöel Thiollier . . . 15
HORIA ȘURIANU
Corul „Madrigal“ 15
ANTON DOGARU
Cvartetul „Voces“ 17
VIOREL CREȚU
Cvartetul „Timișoara“ 18
Cvartetul „Eufonia“ 18
ALFRED HOFFMAN
Cvartetul „Bernède“ 20
GHEORGHE FIRCA
„Hyperion“ și „Ars Nova“ 21
MIHAELA MARINESCU
„Camerata Infantis“ și „Preludiu“ 22
LUMINIȚA VARTOLOMEI
Opera „Oedip“ în concert-spectacol 23
VIOREL CREȚU
„Oedip“ la Opera Română 23
GRIGORE CONSTANTINESCU
Teatrul Mare Academic de Stat al U.R.S.S. . 26
DAN BUCIU
„O noapte furtunoasă“ și „La Piață“ . . . 28
MIHAELA NICULESCU
„Hamlet“ 30
DAN BUCIU
„Crăiasa zăpezii“ 31
ELENA ZOTTOVICEANU
„Tosca“ 31
EMILIA ENACHE
Spectacole de balet 32
EDGAR ELIAN
Compania „Lar Lubovitch“
Compania „Sopianae“ 34
MAGDA BUCIU
Recital de lieduri 36
ALFRED HOFFMAN
Recital Radu Lupu 37
DAN SCURTULESCU
Recital Vladimir Spivakov 38
PETRE CODREANU
Leo Brouwer și Julian Bream 38
HORIA ȘURIANU
Petru Csaba — Dan Grigore 39
MIHAELA MARINESCU
Tineri cîntăreți
Tineri instrumentiști 41
EDGAR ELIAN
Interviuri... cu Irving Lowens 42
...cu Julian Bream
DAN SCURTULESCU
Interviu cu Emil Ceakarov 45

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

THEODOR GRIGORIU
Les créations d'Enesco, modèle d'humanité . . 46

SOMMAIRE

LE FESTIVAL INTERNATIONAL „GEORGES ENESCO“

L'allocution d'ouverture prononcée par Suzana Gîdea, Président du Conseil de la Culture et de l'Education Socialiste de la R.S. de Roumanie 1
MICHAELA ROȘU
Le symposium de musicologie 3
VIOREL COSMA
Le concert inaugural 6
THEODOR DRĂGULESCU
Les concerts de la Philharmonie de Dresde . 7
VLADIMIR POPESCU DEVESELU
Les Fistulatores et tubicinatores Varsovienses . 9
IOSIF SAVA
Emil Ceakarov — Valentin Gheoghiu . . . 10
CARMEN STOIANOV
Emil Simon — Li-mingqiang 10
ULPIU VLAD
La Philharmonie „Banatul“ 12
DAN SCURTULESCU
Isac Karabtchewsky — Ion Voicu 13
DUMITRU AVACHIAN
Iosif Conta — François Jöel Thiollier . . . 15
HORIA ȘURIANU
Le Choeur „Madrigal“ 15
ANTON DOGARU
Le Quatuor „Voces“ 17
VIOREL CREȚU
Le Quatuor „Timișoara“ 18
Le Quatuor „Euphonia“ 18
ALFRED HOFFMAN
Le Quatuor „Bernède“ 20
GHEORGHE FIRCA
„Hyperion“ et „Ars Nova“ 21
MIHAELA MARINESCU
„Camerata Infantis“ et „Preludiu“ . . . 22
LUMINIȚA VARTOLOMEI
L'opéra „Oedipe“ en concert-spectacle . . . 23
VIOREL CREȚU
„Oedipe“ à l'Opéra Roumain 23
GRIGORE CONSTANTINESCU
Le **Bolchoï Teatr** de l'Académie d'Etat de l'URSS 26
DAN BUCIU
„O noapte furtunoasă“ et „La Piață“ . . . 28
MIHAELA NICULESCU
„Hamlet“ 30
DAN BUCIU
„Crăiasa zăpezii“ („La princesse des neiges“) 31
ELENA ZOTTOVICEANU
„Tosca“ 31
EMILIA ENACHE
Spectacles de ballet 32
EDGAR ELIAN
La compagnie „Lar Lubovitch“ 34
La compagnie „Sopianae“ 34
MAGDA BUCIU
Récital de lieder 36
ALFRED HOFFMAN
Le récital de Radu Lupu 37
DAN SCURTULESCU
Le récital de Vladimir Spivakov 38
PETRE CODREANU
Leo Brouwer et Julian Bream 38
HORIA ȘURIANU
Petru Csaba — Dan Grigore 39
MIHAELA MARINESCU
Jeunes chanteurs, jeunes instrumentistes . . 41
EDGAR ELIAN
Interviews... avec Irving Lowens... avec Julian Bream 42
DAN SCURTULESCU
Interview avec Emil Ceakarov 45

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

THEODOR GRIGORIU
Les créations d'Enesco, modèle d'humanité . 46

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXXI NR. 10 (349) OCTOMBRIE 1981

Cuvînt de deschidere rostit de tovarăşa Suzana Gîdea, Preşedintele Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste

Vă rog să-mi îngăduiţi ca în numele Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste şi al meu personal să adresez un călduros salut tuturor participanţilor la manifestările din cadrul celei de a IX-a ediţii a Festivalului internaţional „George Enescu", să le exprim calde mulţumiri pentru că onorează cu participarea lor acest important eveniment cultural-artistic din ţara noastră.

Organizarea Festivalului internaţional „George Enescu", a celorlalte manifestări iniţiate în ţară cu prilejul aniversării a 100 de ani de la naşterea marelui compozitor, reflectă elocvent grija permanentă a partidului şi statului nostru, personal a tovarăşului Nicolae Ceauşescu, secretarul general al partidului preşedintele Republicii, faţă de valorile autentice ale culturii, preţuirea de care se bucură activitatea artistică, sprijinul permanent acordat oamenilor de artă şi cultură din ţara noastră.

În anul 1981 au avut loc, atît în ţară cît şi în străinătate, numeroase manifestări consacrate sărbătoririi Centenarului naşterii lui George Enescu, marele muzician al poporului român, unul dintre cei mai prestigioşi exponenţi ai culturii muzicale universale din secolul XX. Toate acestea constituie mărturia valorii excepţionale pe care opera înfăptuită de George Enescu o are în conştiinţa muzicală a contemporanilor, confirmarea bogăţiei şi originalităţii mijloacelor care au dat expresie gîndirii şi sensibilităţii acestui artist de geniu.

Fiu al pămîntului românesc, George Enescu a crescut în spiritul dragostei nepărmurite pentru glia străbună căreia i-a dedicat cea dintîi compoziţie, în spiritul dragostei profunde pentru poporul în mijlcul căruia s-a născut, pentru istorie şi cultura naţională, pe care le-a cîntat în creaţii nemuritoare. Asimilînd cu o putere puţin obişnuită în întreaga istorie a muzicii, marile cuceriri ale tuturor epocilor, el a ştiut să adauge acestora propriile realizări în domeniul compoziţiei, artei interpretative, educaţiei muzicale, gîndirii despre menirea artei sunetelor în edificarea păcii şi înţelegerii între popoare. Viaţa şi înfăptuirile lui George Enescu sînt pentru iubitorii muzicii din România şi de peste hotare, pentru toţi exegeţii de ieri şi de azi un model desăvîrşit de dăruire în serviciul răspîndirii frumuseţilor artei în cercurile cele mai largi ale publicului, de exigenţă şi putere de muncă, de generozitate cu semenii săi, cu muzicienii din toate generaţiile, un exemplu de abnegaţie în lupta pentru libertatea şi prosperitatea patriei noastre, pentru o lume a păcii şi a demnităţii umane.

Opera lui George Enescu este unanim considerată ca o mărturie strălucită a muzicalităţii cu care este înzestrat poporul român, întruchiparea vocaţiei acesteia de a se înscrie în ansamblul culturii universale cu atributele ei distincte, originale. Ataşat cu întreaga sa fiinţă tezaurului

artistic național perpetuat din vechime și îmbogățit prin contribuția adusă de generații nesfîrșite de creatori și interpreți, muzicianul pe care îl omagiem astăzi a fost în sensul cel mai cuprinzător al cuvîntului un deschizător de drumuri noi pe care s-a dezvoltat școala muzicală românească de compoziție, interpretare și educație muzicală. Patriotismul fierbinte, convingerile profund democratice, altruismul militant al lui George Enescu s-au concretizat în opera muzicală, cutezătoare prin aportul înnoitor, prin ridicarea pe treptele înalte ale măiestriei creatoare și interpretative pînă la piscurile capodoperelor artei naționale și universale, în demersul făcut, cum spunea el, „mi-am servit țara cu arcușul, bagheta și condeiul pentru cultivarea frumosului, a binelui și adevărului". Prezent în momentele de grea încercare pentru poporul român, cînd pămîntul patriei fusese invadat de cotropitori, Enescu a rămas întotdeauna cu inima și cu crezul său nedespărțit de țară. De-a lungul întregii sale vieți, care a cunoscut izbînzi strălucitoare, dar și intense frămîntări și eforturi, marele nostru muzician a pus neobosit în lumină dragostea pentru pămîntul natal, pentru cultura națională. El și-a exprimat cu fermitate dorința de a reveni defintiv în mijlocul compatrioților săi.

Odată cu înflorirea culturii în România socialistă, opera lui George Enescu a cunoscut și cunoaște marea prețuire care i se cuvine. Întreaga creație enesciană este prezentă în permanență în repertoriul de concert și spectacol, tipărită, înregistrată pe disc, popularizată în emisiuni de radio și televiziune, studiată, însușită de publicul larg, de toți cei care se dedică artei muzicale. Multe din lucrările sale sînt cunoscute și difuzate în multe țări ale lumii. Festivalul internațional care poartă numele marelui muzician, instituit cu începere din anul 1958, reunește trienal forțe artistice de valoare din România și din multe țări ale lumii, care cinstesc la București și în alte orașe ale țării noastre memoria marelui artist. Cea de a IX-a ediție a Festivalului, organizată anticipat pentru a marca Centenarul nașterii lui George Enescu, în cadrul căruia se va desfășura și un simpozion de muzicologie, se dorește a fi un eveniment proeminent, în măsură să releve dimensiunile cuprinzătoare ale artei enesciene, ale muzicii românești contemporane, ce cunoaște astăzi succese fără precedent în cadrul dezvoltării de ansamblu a vieții spirituale din patria noastră socialistă.

În numele Consiliului Culturii și Educației Socialiste declar deschisă cea de a IX-a ediție a Festivalului internațional „George Enescu" și urez deplin succes tuturor manifestărilor dedicate evenimentului pe care-l aniversăm.

Simpozion de muzicologie

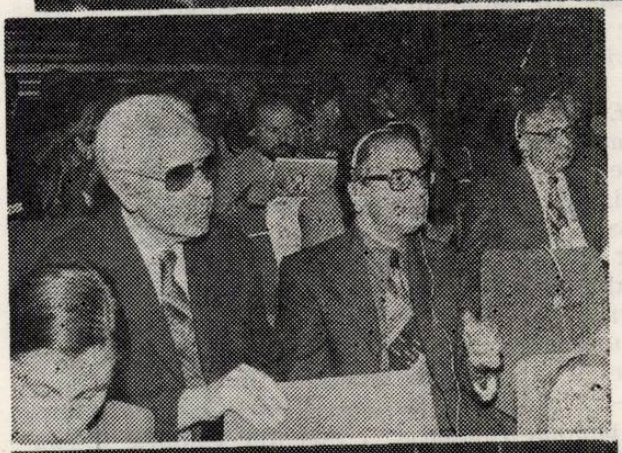
Prestigioasă prezență în cadrul manifestărilor consacrate sărbătoririi centenarului GEORGE ENESCU, Simpozionul de muzicologie, organizat de Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Uniunea compozitorilor și Academia de Științe Sociale și Politice, în zilele de 17—19 septembrie a reunit muzicologi, oameni de cultură, personalități ale artei muzicale, atît din țară cît și de peste hotare.

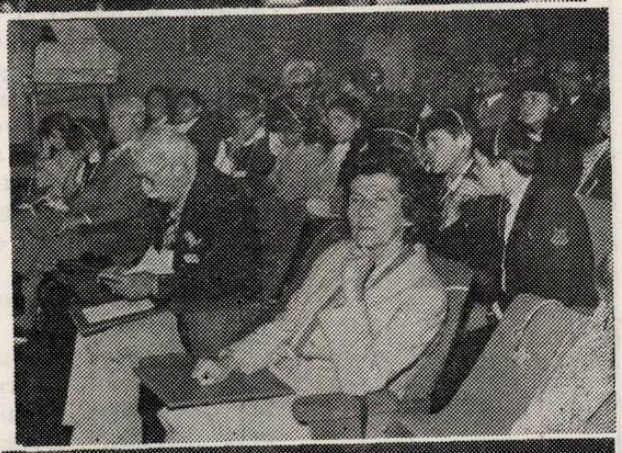
Cuvîntul de deschidere, rostit de Petre Brâncuși, președintele Uniunii Compozitorilor, și salutul din partea organizatorilor, adresat asistenței de Ladislau Hegedüs, secretar de stat la Consiliul Culturii și Educației Socialiste au precedat lucrările Simpozionului, care a avut loc în cadrul celei de-a IX-a ediții a Festivalului internațional „George Enescu".

O încercare de sistematizare, de decelare mai degrabă, a unor relații între cele 40 de comunicări ar necesita stabilirea unor criterii referitoare atît la obiectul cercetării cît și la metoda de lucru care determină în mare măsură finalitatea demersului. În sensul celei din urmă, am grupat cîteva studii de sinteză, cu virtuți generalizatoare privind mesajul, perenitatea artei enesciene, artă ce nu poate fi ruptă de umanismul enescian, ce impune o nouă atitudine a noastră în fața relației om-operă, de patriotismul compozitorului, de estetica născută din afinitățile sufletești și spirituale cu pămîntul natal. De menționat, în acest sens, contribuțiile datorate lui Zeno Vancea *(Creația lui George Enescu, expresie a gîndirii și sensibilității muzicale a poporului român)*, Vasile Tomescu *(George Enescu, personalitate monumentală a secolului XX)*, Gheorghe Firca *(George Enescu — muzician patriot)*, Zoe Dumitrescu Bușulenga *(Creația enesciană, spațiu de interferențe)*, Valeriu Rîpeanu *(Umanismul în opera lui George Enescu)*,

Studii bazate pe analize investigînd lumea limbajului muzical enescian relevă aportul compozitorului la înnoirea exprimării vocale (Sigismund Toduță — *Un aspect înnoitor al structurii vocale în tragedia lirică „Oedip"* ; Rufina Leites, din U.R.S.S. — *Declamația vocală în opera „Oedip" de George Enescu, specific, izvoare ;* Elena Zottoviceanu — *Corul în dramaturgia muzicală enesciană)* sau atrag atenția asupra contribuției lui George Enescu la evoluția limbajului muzical al secolului XX (Ștefan Niculescu — *George Enescu și a III-a sa Sonată pentru pian și vioară „în caracter popular românesc"* ; Susumu Tamura, din Japonia, — *George Enescu și opera sa „Oedip" ;* Siegfried Borris, din Berlinul occidental, — *Stilul lui Enescu, exemplu de integrare a elementelor naționale și universale în muzica contemporană* ; Dieter Novka, din R.D. Germană, — *George Enescu și unele probleme privind metodele contemporane de compoziție* ; Kipriana Belivanova, din R.P. Bulgară — *Raportul dintre național și universal în evoluția culturilor muzicale în secolul XIX* ; Ingeborg Allihn, R.D.G. — *Considerații comparative la Simfonia de cameră op. 33 de Enescu și Simfonia de cameră op. 9 de Schönberg ;* Cornel Țăranu — *Enescu în lumina unor lucrări inedite) ;* uneori cu incursiuni în zona psihologică a creației enesciene (Myriam Marbe — *Sonata a III-a pentru pian de George Enescu sau sensul bucuriei în creație).*

Pe aceleași coordonate ale metodei analitice, cu referiri, de astă dată, la dimensiunile formale, arhitectonice ale creației enesciene se înscriu contribuțiile muzicologilor Dumitru Bughici *(Trăsături specifice*





Aspecte de la Simpozionul de Muzicologie

ale formei în sonatele lui Enescu), Grigore Constantinescu *(Principii arhitectonice în ciclul de „Şapte cîntece pe versuri de Clément Marot)* şi Carmen Stoianov *(Implicaţii ale principiului variaţional asupra formei în muzica enesciană).*

Folclorul în creaţia enesciană este o temă care, chiar dacă nu apare în mod declarat, pe frontispiciul oricărui studiu dedicat muzicianului român, reprezintă o imanenţă în abordarea operei sale. Două dintre comunicările componente ale programului Simpozionului privesc opera maestrului de pe dubla poziţie a muzicologului şi etnomuzicologului : *Consideraţii asupra unei teme din Rapsodia I de George Enescu,* semnat de Virgil Medan şi *„Caracterul popular românesc" al muzicii enesciene,* datorat Speranţei Rădulescu.

Cîteva eseuri sondează în profunzimile stilului enescian, surprins ca o „permanentă întoarcere la izvorul nealterat al substanţei muzicale orale" (Octavian Lazăr Cosma — *George Enescu şi mirajul întoarcerii la obîrşii),* în lumea sonorităţilor onirice ale lirismului enescian, semnificînd „dorul românesc redus la esenţă" (Doru Popovici — *Sentimentul dorului în arta enesciană)* sau în lumea interpretărilor filozofice în spirit modern ale miturilor antice, cu înnoirile de limbaj pe care acestea le implică (Luminiţa Vartolomei — *Tipuri fundamentale mitologice şi filozofice în opere româneşti contemporane).*

Pe aceeaşi traiectorie se înscrie aportul lui Romeo Ghircoiaşiu, preocupat de rădăcinile istorice ale caracterului universal al legendarului Oedip *(Heraclide Ponticul şi „Oedip" de George Enescu).*

Introducere la o hermeneutică a operei enesciene de Alexandru Leahu reprezintă „modalitatea de a situa în orizontul mitului principalele forţe de creaţie, limbaje ce coexistă armonios în arta enesciană".

O bună parte din invitaţii de peste hotare ai Simpozionului au situat personalitatea lui Enescu în zona reverberaţiilor pe care arta sa componistică şi interpretativă le-au avut în ţara lor : Alain Paris (Franţa) — *Enescu în cultura muzicală a Franţei ;* Esperanza Pullido (Mexic) — *George Enescu, muzician universal ;* Camille Swinnen (Belgia) — *Spectacolele cu opera „Oedip" pe scena Teatrului de la Monnaie. Muzica lui Enescu în programele de concert din Belgia ;* Marie-Claire Le Moigne-Mussat — *Enescu în opinia publică din vestul Franţei ;* Roman Vlad (Italia) — *George Enescu în viaţa muzicală a Italiei ;* Tumuriin Cimiddorj (R.P. Mongolă) — *Relaţii muzicale mongolo-române,* Li Mingqiang (R.P. Chineză) — *Consideraţii axiologice privind opera componistică şi interpretativă a lui George Enescu.*

Dintre multiplele faţete ale personalităţii muzicianului, George Manoliu a ales-o pe cea de violonist, relevînd, la nivel de exegeză soluţiile estetice „definitive" ale măiestriei interpretative, „vraja enesciană". La rîndul său, Antonin Moravec (R.S. Cehoslovacia) subliniază *Influenţa lui George Enescu asupra dezvoltării literaturii pentru vioară.*

Enescu — dirijor revine cu obstinaţie în preocupările muzicologului Eugen Pricope. De data aceasta, ca interpret al *Preludiului la la unison (Momente din arta dirijorală a lui George Enescu).*

Enescu, pedagog de excepţie este o altă trăsătură a personalităţii enesciene, bogat argumentată de muzicologul Viorel Cosma. „Codul pedagogic, concepţia lui Enescu despre influenţa muzicii asupra conştiinţei maselor" stau la baza celor *10 Teze despre valenţele educative ale operei enesciene* puse în lumină de Iosif Sava.

Contribuţia muzicologului Alice Elsekova (R.S. Cehoslovacia) priveşte *Genuri şi forme în muzica contemporană.*

De un viu interes s-au bucurat contribuţiile orale ale muzicologilor Sarosi Bálint (R. P. Ungară) şi Irving Lowens (S.U.A.).

Am lăsat la urmă, ca detaşîndu-se prin natura subiectului, comunicarea criticului de artă Mircea Deac, o invitaţie în lumea artelor frumoase spre a lua contact cu *Chipul lui Enescu în artele plastice,* cu soluţiile creatorilor în a descoperi viziuni capabile a imortaliza în lut sau culoare forţa spirituală a geniului.

Publicul Simpozionului a avut prilejul de a viziona o versiune a operei *Oedip* realizată de Televiziunea Română.

Michaela ROŞU

Concertul de deschidere

Gongul inaugural al celei de-a IX-a ediții a Festivalului internațional *George Enescu*, dedicat anul acesta sărbătorii centenarului nașterii marelui nostru muzician, a răsunat în sala ATENEULUI ROMÂN, sub semnul unei capodopere : *Simfonia nr. 3 în DO major, op. 21* de George Enescu. Corul și orchestra Filarmonicii *George Enescu*, conduse de dirijorul Mircea Cristescu, au stăpînit cu autoritate grandioasa partitură ce l-a frămîntat pe autor din perioada primului război mondial pînă în ajunul morții. Programul a fost completat cu o piesă dedicată de compozitorul Theodor Grigoriu genialului muzician *(Omagiu lui Enescu)* și de o lucrare de largă popularitate și spectaculoasă virtuozitate *(Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră, în si bemol minor* de P.I. Ceaikovski), interpretată de oaspetele american Byron Janis.

Din capul locului trebuie să mărturisesc că Mircea Cristescu ne-a convins prin echilibrul construcției arhitectonice a *Simfoniei* enesciene, fără a ne entuziasma însă printr-o tălmăcire vie, tulburătoare, capabilă să ne transmită întregul dramatism și patos al unei partituri monumentale. Dacă am admirat în partea întîi *(Moderato, un poco maestoso)* atenția dirijorului în reliefarea temelor și, mai ales, preocuparea de a sublinia înlănțuirile melodice în acea stufoasă polifonie enesciană, în schimb, am regretat lipsa de culoare și contraste sonore. Excelente, intervențiile cornilor de orchestră, ca de altfel întreaga evoluție a prim-cornistului Filarmonicii.

Complexul *Scherzo (Vivace, ma non troppo)* ce servește ca parte mediană a *Simfoniei nr. 3 în Do major* a cunoscut poate cea mai autentică redare din întreaga lucrare, trecerile de la momentele de marș la muzică teatrală (aluziile la unele pagini din *Oedip* sînt evidente), de la încleștările berlioziene la sarcasmul straussian fiind bine surprinse de Mircea Cristescu. Culminațiile de esență mefistofelică au pus din nou în relief virtuțile suflătorilor de alamă ai Filarmonicii *George Enescu*, poate cea mai omogenă — ca sonoritate — partidă instrumentală din cadrul orchestrelor noastre la ora de față. Superb — ca nuanță, colorit și tensiune emoțională — a sunat încheierea acestui diabolic *Scherzo*.

Ultima parte *(Lento, ma non troppo)* a readus atmosfera învăluitoare, nu lipsită de accente romantice, în care glasul cald al violei solo și apoi al vocii umane (în final), anunță parcă apoteoza victoriei binelui asupra răului, a păcii asupra războiului. Din păcate, momentul atît de expresiv gîndit de Enescu nu a cunoscut o interpretare convingătoare, elevată, emoționantă, *Simfonia nr. 3 în Do major* apărîndu-ne ca o lucrare oarecare, ternă, neconvingătoare. În ciuda corectei participări a corului academic, chiar superioară altor evoluții anterioare, Mircea Cristescu nu a reușit să dea întregului aparat sonor acea vibrație proprie execuțiilor-eveniment, așa cum cerea acest gong inaugural al Festivalului internațional, dedicat centenarului Enescu.

De la o execuție la alta, *Omagiu lui Enescu* de Theodor Grigoriu pătrunde tot mai intens în conștiința auditorilor noștri, limpezimea formei, varietatea mijloacelor de expresie, inteligenta fuziune a temelor și aluziilor enesciene cu procedeele moderne, totuși neostentative, ale compozitorului înscriind lucrarea printre piesele de succes ale simfonismului nostru contemporan. Mircea Cristescu a încercat să împrumute partiturii o dispoziție a orchestrei mai eficientă în sublinierea procedeelor tehnice de scriitură instrumentală (monodie, heterofonie, antifonie, polifonie), reușind, mai ales în secțiunea doua *(Melopeea)*, să valorifice din plin virtuțile piesei, chiar să sugereze unele planuri sonore inedite. Păcat că orchestra s-a „încălzit" prea greu, sacrificînd — prin nesiguranța atacului și intonația aproximativă — *Preludiul* lucrării, spre a intra pe făgașul execuției de prestigiu artistic așteptat de la prima formație a țării, pe măsura desfășurării discursului sonor din *Melopeea* și *Polifonia*.

Pianistul american Byron Janis ne-a apărut ca un artist matur, pe deplin format ca tehnică și concepție artistică, stăpîn pe toate secretele instrumentului cu clape. Partitura lui Ceaikovski i-a oferit din plin posibilități multiple de reliefare a personalității interpretative, deși Byron Janis ne-a rămas adeseori dator prin unele neîmpliniri surprinzătoare pentru experiența sa profesională (ne referim de pildă, la inegalitatea construcției finalului și la scăpările tehnice din prima parte). Fără a pedala pe obișnuitele excese de sonoritate și ruperi de tempo-uri, Byron Janis a conferit *Concertului nr. 1 pentru pian și orchestră* o linie sobră, cu contraste dinamice de natură interioară. Excelent a pregătit — printr-un original contrast sonor și ritmic — prima cadență din *Allegro con spirito*, spre a ne dovedi apoi în marea cadență un cumul de virtuți tehnice, care i-au adus faima internațională. Pe măsura desfășurării partiturii, am simțit implicarea tot mai intensă a lui Byron Janis în atmosfera ceaikovskiană, dantescul scherzo *(Prestissimo)* fiind realizat cu o uimitoare cursivitate și grație, iar finalul *Allegro con fuoco)* căpătînd o strălucire proprie autenticilor virtuozi *(stretta* a dispus de un ritm amețitor, pe alocuri poate cam exagerat, dar admirabil în efectele de contrast dramatic). Dacă i-a lipsit „ceva" lui Byron Janis în tălmăcirea lui

Ceaikovski, poate că tocmai sentimentul şi patosul interior nu ne-au încălzit suficient, pianistul american propunîndu-ne o versiune prea elaborată şi dominată de o suită de efecte artificiale, personale. Filarmonica noastră l-a urmărit cu oarecare dificultate în „ruperile" de tempo-uri, dar compensîndu-ne în expunerile de fraze ample, în clipele de explozie dramatică, în momentele de creşteri emoţionale.

Deschiderea Festivalului internaţional *George Enescu* a dispus de suficiente elemente de artă autentică, spre a marca o ediţie jubiliară. Formaţiile Filarmonicii bucureştene s-au dăruit pe deplin evenimentului, reuşind să confere concertului inaugural virtuţile renumelui instituţiei şi al tradiţionalei noastre manifestări muzicale.

Viorel COSMA

Concertele Filarmonicii din Dresda

Prezenţa pe scena Festivalului a Filarmonicii din Dresda a fost deosebit de agreabilă pentru iubitorii de muzică veniţi, în număr mare, să cunoască direct, nemijlocit, unul din colectivele simfonice cele mai importante din R.D. Germană sau, pentru unii dintre melomani, să-şi reconfirme impresii mai vechi, prilejuite de o primă dar depărtată viziune a orchestrei în ţara noastră. Cu aceeaşi ocazie publicul s-a reîntîlnit cu doi muzicieni care au evoluat în numeroase rînduri la noi — dirijorul Herbert Kegel şi pianista Annerose Schmidt.

Programele — alcătuite cu bun gust şi simţul echilibrului, într-un spectru stilistic divers, dens în problematică şi capabil să ofere o complexă „expoziţie" de calităţi interpretative ale orchestrei, dirijorului şi solistei — au început cu *Uvertura de concert,* respectiv cu *Rapsodia I* de George Enescu.

Omagiul adus genialului compozitor sărbătorit la Centenarul naşterii sale a avut cu atît mai multă semnificaţie cu cît cele două lucrări, situate la extremele activităţii creatoare a lui Enescu, se înscriu într-o unică sferă de preocupări ale compozitorului. *Uvertura de concert* aparţine ultimei perioade de creaţie a muzicianului. În peisajul operelor învecinate, în perimetrul cărora Enescu dovedeşte uriaşa sa capacitate de sinteză şi elaborare a unei plămade muzicale în care folclorul apare transfigurat, *Uvertura* ocupă un loc mai aparte prin faptul că se constituie într-o replică dată Rapsodiilor, adică lucrărilor de tinereţe în care Enescu abordează folclorul direct, apelînd la citat.

Dirijorul şi orchestra au oferit dovada eforturilor cele mai frumoase de aprofundare a *Uverturii de concert,* subliniind caracterul dansant al acestei muzici de sonorităţi cînd ample, cuprinzînd neaşteptate conflicte dramatice, cînd aerate, în care plasarea cu fineţe a solo-urilor instrumentale a fost făcută cu grijă şi discreţie. Probabil că profilurile mai şterse ale unor planuri sonore se datoresc interpretării de pe un alt meridian de gîndire, de sensibilitate — ceea ce ni se pare perfect justificabil. Probabil că aceasta este şi explicaţia acelei variante interpretative a primei *Rapsodii,* căreia oaspeţii i-au căutat sensurile prin frazări şi subtilităţi agogice de mare frumuseţe, în sine, dar oarecum colaterale spiritului muzicii.

Concertele instrumentale, cel de al treilea *Concert pentru pian şi orchestră* de Prokofiev şi — respectiv — *„Imperialul"* beethovenian, au fost grăitoare pentru spiritul interpretativ de care sînt dominaţi muzicienii din Dresda.

Concepţia oaspeţilor asupra celui de al treilea concert pentru pian şi orchestră de Prokofiev a apărut deosebit de interesantă, cu nuanţe inedite chiar. Cîntat în „forţă" în tempo-uri strînse, urmărind diversificarea secvenţelor expresive, *Concertul* a găsit în muzicienii germani interpreţi capabili să sublinieze vigoarea muzicii, să găsească un echilibru între extreme —efort în care, însă, lirismul apărea mai puţin pregnant, iar dinamismul motoric imaginat de compozitor era metamorfozat în voluptatea pentru volumele sonore mari.

În Beethoven, monumentalitatea a fost viguros pusă în evidenţă — poate chiar cam ostentativ, eroismul muzicii apărînd uneori îngroşat, dur.

Pianistei Annerose Schmidt, aflată într-un spectaculos progres de la ultima apariţie la noi, opus-ul prokofievian i se potriveşte admirabil. Artista s-a dovedit o virtuoză, de o tehnicitate — în demersul interpretativ de mare anvergură — absolut impresionantă. Vigoare, precizie, incisivitate a atacului, sublinierea inteligentă a devenirilor expresive au constituit atributele cîntului solistic al Annerosei Schmidt, aplaudată îndelung de public. În concertul de Beethoven, Annerose Schmidt a dat, încă o dată, măsura calităţilor sale de virtuoză, construind — în acelaşi timp — amplu, dramatic.

Orchestra şi dirijorul au acompaniat impecabil ! Dar despre colectivul simfonic şi dirijorul Herbert Kegel impresiile cele mai consistente în faţa publicului le-au constituit tălmăcirea *Simfoniei a II-a* de Brahms şi a Suitei *Tablouri dintr-o expoziţie* de Mussorgski-Ravel.

Impresia dominantă, în *Simfonie,* a fost aceea de echilibru, de înţelegere cuminte, înţeleaptă a partiturii. Puţin valoroaselor maniere de interpretare exacerbată a romantismului brahmsian, Herbert Kegel şi Filarmonica din Dresda le-au dat replica unei interpretări echilibrate,

Filarmonica din Dresda — R.D. Germană, dirijată de Herbert Kegel. Solistă — Annerose Schmidt

conflictul dramatic a fost recreat convingător. de un romantism controlat, epurat de efuziuni. Orchestra s-a dovedit un instrument de calitate, cu partidele omogene (excelentă cea a primelor violine, de mare acurateţe intonaţională !), cu o calitate a sunetului mulţumitoare.

Bineînţeles că Suita *Tablouri dintr-o expoziţie* de Mussorgski-Ravel a constituit cea mai bună ocazie de etalare a tuturor calităţilor colectivului simfonic — de expresie şi tehnice. Păstrînd acelaşi punct de vedere asupra modului de a face muzica, *„Tablourile"* au fost abordate viguros, „expoziţia" de culori, nuanţe, planuri expresive diverse fiind dominată de marea, poate prea marea densitate sonoră.

Herbert Kegel este un dirijor de aleasă muzicalitate şi gust artistic de calitate. Are o gestică simplă dar eficientă la orchestră. Preocupat de evoluţiile inedite ale muzicii, dirijorul construieşte, interpretativ, edificiul sonor vizînd forma în mare. Frazările sale sînt încărcate de sens, dinamica nuanţelor şi a tempo-ului convingătoare.

Publicul a salutat cu simpatie artiştii oaspeţi la capătul unor concerte în care programele consistente şi interpretarea dominată de probitate profesională, au creat satisfacţii dintre cele mai autentice.

Theodor DRĂGULESCU

Fistulatores et Tubicinatores Varsovienses

Pornind de la ideea realizării unei imagini atotcuprinzătoare asupra universului muzical, ediţia a IX-a a Festivalului Internaţional „George Enescu" a inclus în programele sale o seară dedicată muzicii vechi, în compania cunoscutului ansamblu varşovian „Fistulatores et Tubicinatores". De fapt, am avut prilejul unei reîntîlniri cu o familie de muzicieni care, în cel mai autentic stil renascentist, în costume de epocă şi cu instrumentele specifice secolelor XV şi XVI, construite cu migală şi absolută grijă pentru autenticitate de Kazimierz Piwkowski, şeful formaţiei şi capul familiei, ne-au restituit o creaţie de un farmec rar, din tezaurul muzical polonez, făcîndu-ne să ne întoarcem în timp, în compania lor, pe vremea lui Jan de Lublin, a lui Diomedes Cato, a lui Nikolay Radomski, într-o atmosferă concretizînd acel concept de *Hausmusik*, care a definit pînă aproape de noi cadrul practicării muzicii de cameră. Soţia, fiii, fratele şi nepotul excelentului Kazimierz Piwkowski ne-au demonstrat că folosirea criteriului istoric în abordarea muzicii secolelor trecute şi deci aderarea interpretului la ipostaza de cercetător nu pune în pericol spontaneitatea şi virtuţile comunicării, nu plasează opera în încăperile reci ale muzeelor, nu-i conferă statut de curiozitate, ci îi asigură adevărata ei formă de existenţă, viabilă şi acum, şi mîine, datorită tocmai unei atari atitudini, trecute, evident, prin filtrul actualităţii.

Trebuie spus din capul locului că ceea ce impresionează în primul rînd este justeţea intonaţiei. Rar ne-a fost dat să auzim un acordaj atît de perfect şi dacă ţinem seama de dificultăţile pe care le pun aceste *Blockflöten, Krummhörner, Schalmeien,* atunci putem vorbi despre valoarea profesională a interpreţilor. Alcătuită pe profilul unui ansamblu de suflători, „Fistulatores et Tubicinatores" utilizează deci instrumente reprezentative pentru epoca parcursă, grupate pe familii de cîte patru. Această alcătuire timbrală realizează sonorităţi de mare frumuseţe, culori rar auzite. Cînd combinaţiile de instrumente nu ţin seama de apartenenţa strictă la un cadru anumit, membrii formaţiei realizează contraste care ne surprind, accentuînd şi mai mult specificul practicii instrumentale renascentiste. Alături de instrumentele de suflat, *fidula, psalterionul, portativul* şi mai ales *regalul* ne-au încîntat cu adevărat ! Era uimitor să vezi acea mică orgă cu foale, care trebuiau să fie ridicate manual din minut în minut pentru ca muzica să nu se oprească. Regalul şi-a făcut, dacă nu mă înşel, prima apariţie pe scena Ateneului Român, în cadrul acestui concert, şi prezenţa sa, alături de celelalte instrumente, a oferit publicului care a umplut sala o imagine aparte despre miracolul artei sunetelor.

Concertul oaspeţilor polonezi ne-a demonstrat încă o dată virtuţile neasemuite ale muzicii vechi, descoperindu-ne un repetoriu splendid, din care trebuie să evidenţiem *Magnificatul* lui Radomsky. Pentru ca diversitatea stilistică să fie şi mai bine pusă în valoare, familia Piwkowski îi are drept colaboratori pe cei doi cîntăreţi, tenorul şi contratenorul Krysztof Szmyt şi basul Jan Smietana. Ei au contribuit în mod substanţial la reuşita concertului. O menţiune aparte se cuvine a fi făcută în cazul lui Szmyt, cu o voce excelent condusă, cu tehnică de emisie ce i-a permis să treacă cu mare uşurinţă de la ipostaza de contratenor la cea de tenor, şi invers, lucru mai rar observat din cauza schimbărilor timbrale şi a dificultăţilor ce intervin întotdeauna în zona aşa-zisului „pasaj".

Vladimir POPESCU-DEVESELU

Emil Ceakarov—Valentin Gheorghiu

Ne-am bucurat în zilele Festivalului cu ansambluri, dirijori, soliști de marcă, dar, incontestabil una din marile satisfacții le-am avut revăzîndu-l la pupitrul Orchestrei Radioteleviziunii pe Emil Ceakarov, tînărul bulgar care a învățat de la Karajan să fie Ceakarov, care ne-a mai impresionat tot la București acum cîțiva ani printr-o *Fantastică* de Berlioz de o linie, originalitate conceptuală și pregnanță stilistică captivante.

Emil Ceakarov a sosit de la Paris la Festivalul enescian cu trei zile înainte de primul concert al Radioteleviziunii și în minimum de repetiții, a descoperit, direcționat și concentrat toate resursele orchestrei, oferindu-ne un concert de ținută, forță și putere de atracție.

Am regăsit la Ceakarov datele cu care ne-a cucerit la prima întîlnire : arta stăpînirii ansamblului, simplitatea și expresivitatea gesticii, știința tensionărilor, capacitatea de a da discursului muzical o elocvență ce merge pînă la picturalitate, forța de a susține traiectoriile sonore, căldura juvenilă, comunicativă, cu care stabilește legăturile cu orchestra și publicul.

Stăpîn al științei mînuirii orchestrei, cultivînd cu voluptate sonoritățile, urmărind continuu liniile de amănunt ale discursului, Ceakarov este totuși un romantic al baghetei, un romantic ce crede în personalitatea frazelor, în ardența dăruirilor, în spontaneitatea intervențiilor, în duioșia clamărilor. Și, normal, dominantele programului prezentat în Festival au fost capodopere ale literaturii romantice : *Preludiul și Moartea Isoldei* din opera *Tristan și Isolda* de Wagner, *Concertul pentru pian și orchestră* de Robert Schumann (solist Valentin Gheorghiu) și poemul *Așa grăit-a Zarathustra* de Richard Strauss.

Sub bagheta lui Ceakarov, Wagner a avut densitate, dramatism, dinamism interior. Siguranța, claritatea au asigurat versiunii lui Ceakarov intensitatea cu care ne-au obișnuit în tălmăcirea partiturii marii dirijori ai lumii contemporane de la Solti la Celibidache.

În deficilul, retoricul și cam deslînatul poem straussian, Ceakarov a știut să extragă esențialul, să demonstreze filiațiile lisztiene și wagneriene, să precizeze amănuntele și sensul lor în dramaturgia lucrării, să coloreze, să dea respirație unor pagini care ne păreau, pînă acum, fără susținere.

În Wagner și Strauss, Emil Ceakarov s-a dovedit astfel un dirijor de primă mărime, un șef de orchestră cu un fluid al comunicării hotărîtor pentru destinul unui muzician, înscriind în cronica Festivalurilor bucureștene un moment de referință.

Excepțională contribuția lui Valentin Gheorghiu la succesul simfonicului.

Perfecțiunea urmăririi liniilor arhitectonice, inegalabilul curcubeu de sonorități, elevata integrare stilistică, perpetua țîșnire de căldură ne-au întărit convingerea că, în Valentin Gheorghiu, avem unul dintre cei mai mari interpreți ai concertului schumannian în lumea contemporană.

Iosif SAVA

Emil Simon—Li Mingqiang

În chiar centrul manifestărilor ce au omagiat în acest an deopotrivă centenarul enescian și actuala ediție a festivalului, prezența la București a unor prestigioși muzicieni și a unui colectiv artistic de certă valoare a chemat, în seara de luni 21 septembrie, un numeros public în sala Atheneului Român. Bucuria reîntîlnirii cu orchestra Filarmonicii de Stat „Moldova" și cu corul „Gavriil Musicescu" din Iași, ambele ansambluri sub bagheta unuia din marii dirijori — l-am numit aici pe Emil Simon — și cu acel inegalabil muzician interpret Li Mingqiang a fost deplină.

În programul concertului figura — în deschidere — o lucrare impusă deja în literatura concertistică românească : cel de al doilea *Concert pentru orchestră de coarde* pe care îl datorăm prestigiosului compozitor clujean Sigismund Toduță. Marea capacitate de sinteză a compozitorului și teoreticianului Sigismund Toduță se vădește deplină în acest opus în care sesizăm marca personalității sale în zonele de confluență ale gîndirii modale cu cea cromatică. Aspectul dominant al scriiturii, neobaroc, dă posibilitatea evidențierii unui desen contrapunctic de mare finețe, a unui univers polifonic clădit pe sugestii folclorice subtil distilate pe mari suprafețe în care jocul timbral deține — la propriu — partitura solistică.

Li Mingqiang, favoritul publicului din acea seară, ne-a oferit o inedită — prin maturitatea sa — concepție asupra interpretării muzicii lui Mozart. Am putut descifra în modul de abordare a partiturii mozartiene o covîrșitoare personalitate interpretativă sădind în fiecare sunet un bulgăre de muzică, luminat din adîncul unei gîndiri de excepție.

Acel K.V. 595, ultimă pagină dedicată de Mozart pianului, ne dezvăluia un mare necunoscut : un Mozart tensionat, dincolo de zonele percepției imediate, dincolo de maniera interpretativă cu care eram obișnuiți. Ceea ce rămîne cu adevărat remarcabil este însă faptul că a-l asculta pe Li Mingqiang înseamnă, implicit, să vibrezi la unison cu el ; marele pianist îndeamnă la ascultare participativă. Seria bisurilor sale ne-a convins de forța și capacitatea de comunicare a unuia dintre marii pia-

Li Mingqiang — R.P Chineză

François Joël Thiollier și Orchestra Radioteleviziunii Române, în concertul de închidere

niști ai acestui secol, singulară prezență în galeria gînditorilor născători de sunet și lumină cu suflet avid de muzică și lină meditație.

Asupra lui Cornel Țăranu, compozitor de marcă al generației sale, creația și personalitatea componistică a lui George Enescu au exercitat întotdeauna o supremă fascinație. Pătrunzînd cu dibăcie și magistrală intuiție în cele mai ascunse firi de ale gîndului enescian, Cornel Țăranu a orchestrat, repunînd în circulație, o amplă pagină simfonică enesciană, *Simfonia a V-a,* axată pe vers eminescian. Din cadrul ei am putut audia, în magistrala tălmăcire a colectivului condus de Emil Simon, prima parte, o desfășurare polifonică arcuită pe mari suprafețe, a cărei densitate subliniază încă o dată maturitatea și fenomenala capacitate de elaborare a acestui titan al muzicii românești : George Enescu.

Unitatea viziunii dirijorale a lui Emil Simon, unitate probată în opusuri atît de diferite a încununat concertul acelei seri cu tălmăcirea Suitei a II-a din baletul *Daphnis și Chloé* de Maurice Ravel, suită al cărei final ne-a lăsat o covîrșitoare amintire. Desigur, multe au fost momentele de excepție ale Festivalului. Dar cu siguranță acest concert va rămîne o pagină memorabilă a „cronicii" actualei ediții.

Carmen STOIANOV

Filarmonica "Banatul"

În complexul tablou al manifestărilor artistice prilejuite de ediția a IX-a a Festivalului internațional George Enescu, concertul Filarmonicii „Banatul" din Timișoara, sub conducerea dirijorului Remus Georgescu, apare ca unul dintre punctele culminante.

Programul interpretat a suscitat un viu interes în rîndurile publicului meloman și ale specialiștilor, prin axarea sa în mod deosebit pe opere de mare interes artistic din creația componistică românească.

De altfel, alcătuirea programului pune în lumină una dintre profesiunile de credință ale Filarmonicii timișorene, și anume aceea de a contribui la selectarea și promovarea adevărului din creația componistică națională.

Interpretarea poemului simfonic *Vocile naturii* de George Enescu ne-a prilejuit o adîncă emoție artistică, trezită de pătrunderea cu înțelegere și dăruire în universul muzicii enesciene, al cărei lirism doinit, atît de propriu simțirii românești, se împletește, în modul cel mai firesc cu putință, cu momente de puternic dramatism, imprimînd auditoriului sentimentul tonic de încredere în bine și frumos, sentiment propriu gîndirii celui mai mare muzician român.

Simfonia a II-a „Opus Dacicum" de Ștefan Niculescu impresionează printr-o ostinată îndepărtare de tot ce este exterior, printr-o permanentă străpungere a lumii sonore în scopul extragerii esenței tari a muzicii, esență folosită de autor pentru a da naștere unui opus de o nemăsurată forță expresivă, a cărui substanță și densitate ideatică ne îndreaptă spre punctele de contact ale tuturor artelor, puncte a căror descoperire necesită o profundă și tulburătoare forță de forare și a căror recompunere face, așa cum arată compozitorul Ștefan Niculescu, „să existe o permanență a gîndirii pînă la intervale de timp atît de diferite și în ciuda mijloacelor de exprimare sau a formelor de manifestare atît de incomparabile".

Piesa *Ecran* de Anatol Vieru ne determină să reflectăm din nou asupra enigmaticei mobilități a gîndirii muzicale a autorului, mobilitate în sensul cel mai frumos al cuvîntului, acela de nonrepetabilitate, de permanentă înnoire, mobilitate la rădăcina căreia stă cu siguranță și acea forță particulară a compozitorului de a cuprinde, cu infinitele fire ale gîndirii sale muzicale, un extrem de amplu spațiu sonor. Distingem, în cadrul acestuia, o largă gamă a modalităților de exprimare ce a permis nașterea unei remarcabile varietăți de opusuri muzicale, opusuri ce solicită, din partea celor cărora li se adresează, un efort aparte pentru înțelegerea multiplelor și în același timp profundelor sensuri ale mesajului muzical.

Folosind în piesa *Ecran* principiul „sitei", acela de a expune evenimentele ,fenomenele sonore, în raport invers proporțional cu pregnanța acestora, compozitorul construiește o pînză sonoră de un impresionant colorit, pînză din care transpare logica perfectă a ordonării fenomenelor muzicale, uneori prin procedee specifice autorului, cum ar fi polifoniile punctualiste. Aflată într-un permanent proces de mișcare și transformare, această frumoasă frescă sonoră devine în final de un tulburător dramatism, pentru a se frînge brusc într-un simbol clar, de cea mai mare puritate, acela al reînceperii continue... Și, cu toată mulțumirea și satisfacția pe care ne-o dau aceste valuri și culori ale pînzei sonore din piesa *Ecran,* intuim că lucrarea ascunde încă, într-un alt plan al înțelegerii ei, idei muzicale de o răscolitoare forță artistică.

Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră de Frédéric Chopin a avut ca solist pe Bernard Ringeissen (Franța). Pianist ce desfășoară o remarcabilă activitate concertistică în mari centre muzicale din Europa, S.U.A., America de Sud și ale cărui merite au fost încununate cu prestigioase distincții, el ne-a oferit, dispunînd de o strălucitoare tehnică, de un rafinat simț al culorii, o versiune pură a Concertului nr. 1 de Chopin, în care fiecare contur melodic, înveșmîntat în subtile arabescuri sonore, contribuie la frumusețea, la plenitudi-

nea, la expresivitatea frazelor muzicale, unite într-un tot unitar de o elevată ținută artistică.

Colectivul artistic timișorean, la pupitrul căruia s-a aflat eminentul dirijor Remus Georgescu, apreciat ca făcînd parte din prima linie valorică a orchestrelor simfonice din țară, a interpretat cu mare sensibilitate și dăruire întregul program. Calitățile tehnice și expresive ale fiecărui interpret în parte, precum și frumosul echilibru dintre toate compartimentele orchestrei, imprimă acestui remarcabil colectiv o forță aparte de exprimare a mesajului artistic, forță izvorîtă din înțelegerea în profunzime a unor partituri atît de diferite din punct de vedere stilistic.

Cu siguranță, rolul hotărîtor în interpretarea, cu măiestrie, a acestui program de excepție revine muzicianului Remus Georgescu, dirijor și compozitor de o mare noblețe și interiorizare, înzestrat cu o impresionantă forță creatoare, ce răzbate atît prin arta sa interpretativ-dirijorală, cît și prin întreaga sa operă componistică. Dirijor și compozitor a cărui prezență în Festivalul internațional George Enescu, la pupitrul Filarmonicii „Banatul" din Timișoara, a contribuit în mod substanțial la așezarea atît a creației componistice enesciene, cît și a școlii componistice contemporane românești pe locul cuvenit în scara valorilor muzicale.

Ulpiu VLAD

Isaac Karabtchewsky—Ion Voicu

La prima apariție bucureșteană a lui Isaac Karabtchewsky, concertul de închidere a stagiunii 1979—1980 de la Filarmonică, încercasem să schițez într-o emisiune T.V. un portret al dirijorului brazilian ; reiau aici în speranța unei caracterizări mai ample și mai nuanțate. Remarcabil profesionist, Karabtchewsky degajă și impune un flux de vitalitate ce stimulează entuziasmul și participarea interpreților din orchestră, vădind o predilecție, previzibilă în acest context temperamental, pentru sonorități suculente, strălucitoare, triumfale. Grija pentru perfecțiunea tehnică și plastică a gestului poate să-i sugereze celui care-l cunoaște pentru prima dată aspirația secretă spre performanță, desigur nu numai exterioară, nu numai în sine, dar oricum frizînd virtuozitatea. De altfel, această trăsătură ține tot mai mult de aspectul și tendințele școlii dirijorale contemporane — se înțelege că vorbim doar de anumiți reprezentanți ai ei (Celibidache, Asensio, Bernstein) cu care Karabtchewsky are sensibile afinități structurale și spectaculare. Numai că *Simfonia I* de Mahler implică o problematică mai adîncă și mai subtilă și a cărei redare în consecință presupune un evantai mai complex de calități artistice. Extrema cantabilitate, luminozitatea, visarea, frămîntările, tragi-comicul, umanismul generos, naiv și curat al întregii desfășurări muzicale au fost transpuse de Karabtchewsky cu remarcabilă acurateță. Dirijorul brazilian articulează precis fraza, tot timpul lucid, construind cu o impecabilă logică, dar cu o deschidere lesne sesizabilă spre sensibilitate, filtrînd muzica printr-o viziune personal stenică, vitală. El manifestă și aici predilecție spre pasta sonoră bogată și strălucitoare însă cu infinite nuanțe și irizări. Se completează astfel, credem, imaginea de început a lui Karabtchewsky. prin concluzia că artistul îmbină fericit trăirea cu virtuozitatea, simțirea cu stăpînirea deplină a mijloacelor de expresie.

Într-o excelentă formă, orchestra Filarmonicii „George Enescu" ne-a dat o versiune a primei simfonii mahleriene, pe cît de exactă pe atît de atrăgătoare. Recunoaștem aici forțe instrumentale pe care nu le posedă nici o altă orchestră românească a momentului, indiferent de realizări ocazionale cu totul notabile.

Pentru a fi imparțiali trebuie să spunem că deși în *Suita a III-a „Sătească"* de Enescu erau reliefate cu plasticitate toate schimbările de atmosferă, într-o suplă legătură, fără hiatusuri, ca o neîntreruptă desfășurare de imagini multicolore, unele nesiguranțe, datorate probabil timpului scurt în care a fost pregătit concertul, au împiedicat suita să atingă nivelul Simfoniei de Mahler.

În schimb prezența lui Ion Voicu ca solist al concertului de Bruch a reabilitat ținuta generală. L-am admirat întotdeauna pe Ion Voicu pentru simplitatea, claritatea și lirismul interpretării, pentru esența virtuoză a artei sale ce l-a ajutat să strălucească pe marile scene ale lumii. Astăzi, surprinzător poate dacă ne gîndim la alți violoniști cu faimă, Ion Voicu păstrează intacte aceste calități. S-ar putea spune chiar că alături de elanul și dezinvoltura atît de caracteristice personalității sale, aduce acum și un echilibru robust care dă o altă savoare cîntului său. Partea a II-a din *Concertul* de Bruch era în acest sens o pildă de nobilă simplitate, de căldură și gust, evitînd capcanele sentimentale pe care muzica le întinde la tot pasul. În partea I și în final Ion Voicu învinge cu ușurință, dar neostentativ, cu o eleganță care îi este de asemenea proprie, dificultățile scriiturii, mai mari decît se crede în virtutea faptului că acest concert este foarte des și de mulți cîntat.

Dan SCURTULESCU

Vladimir Spivakov

Ion Voicu

Isaac Karabtchewsky la pupitrul Orchestrei simfonice a Filarmonicii „George Enescu"

Iosif Conta—François Joël Thiollier

Așa cum era de așteptat, concertul de închidere a festivalului a reținut o notă sărbătorească aparte, datorată în bună măsură programului cît și realizării, de o manieră în adevăr spectaculoasă, a acestuia. În adevăr, Orchestra simfonică și corul Radiotelevizіunii, dirijorii permanenți ai acestora, Iosif Conta și respectiv Aurel Grigoraș dețin experiența organizării unei asemenea manifestări de amploare.

De o nobilă semnificație a apărut reunirea, în limitele aceluiași program, a două dintre lucrările importante, vocal-simfonice, aparținînd marilor sărbătoriți ai acestui an, George Enescu și Béla Bartók.

Poemul vocal-simfonic *Vox Maris* și, respectiv, *Cantata profana* marchează momente de specială semnificație în creația celor doi clasici ai muzicii veacului nostru ; viziunea larg generalizatoare, universală asupra condiției umane aflate în permanentă amenințare — pe de o parte, și pe de alta idealul de libertate atît de explicit, de svelt ridicat în spațiul unei culturi carpatice de tip popular arhaic, constituie probleme de cardinală importanță în preocupările atît ale lui Enescu cît și ale lui Bartók. Meritul special al aducerii, în această ediție a Festivalului, a *Cantatei profane* îl constituie realizarea versiunii originale, în limba română, imaginate de Bartók însuși, o versiune muzical poetică în bună măsură diferită de cea larg vehiculată, datorită implicațiilor speciale ale textului baladei românești, datorită particularităților limbii române. Versiunea pe care ne-au dat-o — de această dată — formațiile reunite ale Radiotelevіziunii, a fost o versiune de lucru, un moment avansat în procesul de șlefuire a acestei capodopere bartokiene, cu siguranță realizarea imprimărilor speciale de studio va aduce noi satisfacții atît ascultătorilor cît și interpreților ; din rîndul acestora din urmă remarcabilă a apărut prezența sobră, stilistic supraveghiată a basului Ionel Pantea.

Așa cum era de așteptat — date fiind interpretările anterioare ale lucrării, imprimările de studio pentru casa de discuri Electrecord — realizarea poemului vocal-simfonic *Vox Maris* i-a permis lui Iosif Conta, orchestrei și corului Radiotelevіziunii condus de Aurel Grigoraș, etalarea unei versiuni de referință umbrită poate doar de regretul de a nu o fi putut urmări în versiunea originală a textului.

Iosif Conta deține acea specială capacitate a șefului de orchestră de a coopera cu colectivul interpreților determinînd în mod imperios evenimentul muzical dramatic conferindu-i strălucirea și unicitatea unei veritabile creații ; vom distinge în același context natura specială a aportului solistic datorat sopranei Virginia Manu și tenorului Mihai Zamfir.

Debutînd cu *Preludiul simfonic* de Ion Dumitrescu, pagină mult, poate prea mult vehiculată în ultimele decenii în repertoriul orchestrelor din țară, concertul de închidere a Festivalului a prilejuit publicului Atheneului Român, reîntîlnirea cu o veche cunoștință : pianistul François Joël Thiollier a reconfirmat și de această dată — în interpretarea concertului în mi bemol major de Mozart — datele certe ale personalității sale artistice. Am în vedere calitatea deosebită a îngemănării spiritului concertant solistic și a celui cameral, acesta din urmă dominînd, de fapt, viziunea interpretativă a paginilor mozartiene.

Interesant de remarcat rămîne faptul că nu momentul concertant ci miniaturile oferite cu generozitate la cererea insistentă a publicului — lucrări de la Bach la Liszt sau Skriabin, au beneficiat de o declamație de reală strălucire și antren sonor.

Dumitru AVAKIAN

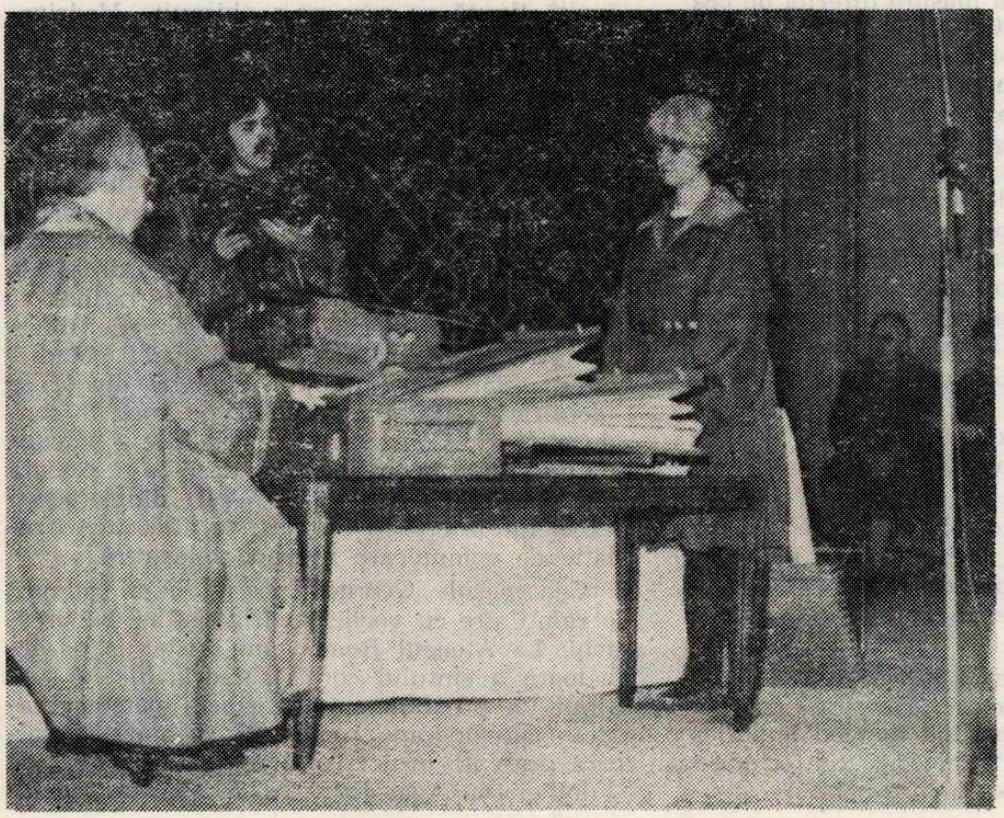
Corul „Madrigal"

Despre formația corală a Conservatorului bucureștean s-a scris mult și nu am întîlnit decît cuvinte elogioase, cuvinte care într-un fel sau altul încearcă să definească arta de înaltă ținută cu care ne-a obișnuit „Madrigalul". Dar nici un condei, oricît de priceput, n-a reușit și nu va reuși să surprindă în totalitate acest fenomen muzical unic ce ascunde o taină a perfecțiunii interpretării artei sonore. Corul „Madrigal" rămîne un exemplu de dăruire artistică, de pasiune adevărată, de muncă ordonată și lucidă, de talent și credință artistică. Bineînțeles că numele corului și reușitele lui sînt implicit legate de activitatea dirijorală a lui Marin Constantin, muzician rafinat ce poartă marele merit în performanțele interpretative de care a fost și este capabil „Madrigalul". Rare sînt situațiile cînd un dirijor se identifică atît cu ansamblul pe care îl conduce. Marin Constantin are darul de a pătrunde nu numai în interiorul muzicii ce o execută dar și în inima corului, în fiecare dintre acești excelenți interpreți cu care se află într-o relație de comunicare aproape telepatică.

Centenarul „George Enescu" ne-a prilejuit o reîntîlnire cu vocile madrigaliștilor bucureșteni. La Ateneul Român am asistat la o sărbătoare a cîntului coral. „Madrigalul" a susținut un program cu lucrări ce aparțin creației contemporane românești și muzică psaltică prezentă prin creația *Aghios, o, Theos* de Filothei Sîn Agăi Jipei. Abordarea repertoriu-

Corul „Madrigal" al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti, dirijat de Marin Constantin

„Fistulatores et Tubicinatores Varsovienses"



lui contemporan românesc nu este o noutate. Prestigioasa formație are în repertoriu o serie de lucrări semnate de compozitori români, care sînt interpretate la nivelul superlativ. Putem afirma în acest sens că „Madrigalul" rămîne un exemplu pentru formațiile de la noi. Probitatea profesională își spune cuvîntul!

În ordinea programului încercăm doar cîteva aprecieri la adresa lucrărilor prezentate, creații de expresivitate cu un meritat loc în valorosul tezaur coral al muzicii românești.

In memoriam George Enescu de Doru Popovici se definește prin aceeași linie simplă și sobră care se apropie de cîntul bizantin, cu armonii firești și calme care caracterizează creația (în special cea corală) a compozitorului. Poemul coral *Recitindu-l pe Eminescu,* din care am audiat un fragment, reclamă spiritul profund autohton de care era capabil mult regretatul compozitor Mihai Moldovan. Am ascultat cu emoție în suflet intonațiile vechi, ritualice, glasul fremătător, dar în același timp confesional ce vine din străfunduri, din straturile adînci ale existenței noastre. „Madrigalul" ne-a oferit o interpretare vecină cu starea hipnotică ; a reușit o pătrundere adîncă în substanța muzicală neconfundabilă a compozitorului Mihai Moldovan care va rămîne veșnic între noi și în sufletele noastre.

Dan Buciu, prezent cu scenele dramatice *Amintiri despre Hiroshima,* pe versuri de Eugen Jebeleanu, ne-a convins prin puterea expresiei în care tehnicile vocale și componistice noi și tradiționale se îmbină organic realizînd o atmosferă deosebită, de efect scenic. „Madrigalul" se arată a fi o formație desăvîrșită care posedă toate secretele unei interpretări moderne. Dar totodată prin prezentarea compoziției lui Filothei Sîn Agăi Jipei *Aghios, o, Theos* și a celor *Două colinde transilvane* culese de Bela Bartók și prelucrate cu mare meșteșug și sensibitate de compozitorul Roman Vlad formația corală condusă de Marin Constantin a redemonstrat capacitatea de a cînta muzică veche, capacitate cunoscută nu numai la noi ci și pe toate meridianele globului. Scrisă în același spirit tradițional, muzica lui Cornelui Cezar a însemnat un moment de reverie pentru public. Suita *Flăcări și roți,* pe un colaj de versuri de N. Labiș, F. G. Lorca, R. Tagore, Fr. Kallau, din care s-au prezentat fragmente, este o lucrare ce tinde spre puritate, spre ingenuu, spre o sinceritate directă a expresiei, dar care tocmai prin această simplitate poate să treacă dincolo de ceea ce s-ar numi „banalul unor tipare cunoscute".

Lucrarea *Continuum II „Lumina"* din ciclul „Cosmofonie" de Dinu Petrescu îmbie la meditație largă ce cuprinde culturi vechi și noi, muzici cunoscute (prin introducerea colajului) sau inedite, meditație provenită din constelația stărilor introspective ce se deschid din noi spre univers. Compozitorul Dinu Petrescu rămîne același visător al infinitului, al reuniunilor sonore stelare. „Madrigalul" a demonstrat reală înțelegere a conceptului de stereofonie spațială, realizînd o fermecătoare interpretare a lucrării. Dedicată corului „Madrigal", compoziția *Sabaracalina* — ciclu de jocuri cu jucării muzicale, purtînd semnătura unui alt regretat compozitor, Liviu Glodeanu, a readus în atenție ritmurile primare specifice folclorului nostru ancestral (folclorului copiilor). Printr-o poliritmie ingenioasă și tonică, lucrarea dezvăluie spiritul inventiv și puternic al compozitorului, dînd totodată interpreților posibilitatea unor revărsări ritmice vivante.

Cred că ar fi inutil să mai menționăm calitățile vocale, muzicale, intelectuale ale formației. Nu am face altceva decît să repetăm lucruri spuse și știute de toată lumea. Se cuvine în final doar o singură mențiune : „Madrigalul" a rămas același ansamblu model pentru adevărate performanțe artistice la care se simte o permanentă înnoire și autodepășire.

Horia ȘURIANU

Cvartetul „Voces"

Nu știu de ce, dar aștept întotdeauna marile interpretări ale lucrărilor enesciene, venite mai ales din partea moldovenilor, care au datoria să simtă, să vibreze la cea mai formidabilă tensiune, atunci cînd este vorba de vreo partitură a Orfeului supranumit „moldav". Și lucrurile se confirmă, parcă în ultimul timp, cu o mai marcată putere. Am urmărit filmul *Oedip,* cu răsuflarea tăiată, considerînd că avem încă o versiune reprezentativă. Cvartetul „Voces" ne-a oferit, în cadrul Festivalului, o seară de muzică de cameră excepțională sub toate aspectele. Programul a debutat cu *Cvartetul de coarde nr. 12* de Wilhelm Berger, o lucrare deosebit de realizată, care vine parcă să demonstreze pasiunea sinceră a autorului ei față de muzica de cameră, pe de o parte, și față de melosul enescian, pe de altă parte. Expresivitatea acestor pagini, cînd tensionate, laconic însă, cînd înfiorată sau chiar agitată, traversînd ample zone lirice, nu lipsite de interogații dramatice, amintește, prin cantabilitate și polifonie, realizările semnate de compozitor în șiragul său de cvartete, reprezentative pentru școala componistică românească contemporană.

Violoniștii Bujor Prelipcean, Anton Diaconu, violistul Gheorghe Haag și violoncelistul Dan Prelipcean s-au dovedit capabili de înțelegere perfectă a partiturii, pe care au slujit-o cu tot devotamentul, elegant și deosebit de convingător. Momentele tutti, precum și solourile lucrării au fost reunite sub semnul instrumentalului plin de expresivitate, antrenînd auditorii pe linia încordării vibrante, pregătitoare pentru destăinuiri specifice genului cameral, adevărate delicii muzicale fără egal.

Compozitorul Dumitru Bughici ne-a obișnuit cu lăudabila sa ambiție de a investi formele muzicale pe care le elaborează cu o anumită structură și problematică, specifice muzicii de jazz, practică ce a avut ca efect crearea unui întreg șirag de lucrări, în care pașii specifici dansului de gen, armoniile, chiar și montajul muzical respiră în chip particular, uneori discret, intim, alteori dezlănțuit, răscolitor. *Cvartetul de coarde nr. 5 op 50* este o lucrare de acest fel, cu episoade tematice care amintesc slow-ul, blues-ul, unisoanele ritmate, timbrele pline de căldură, senzuale aș zice, întregul discurs caracterizîndu-se prin rigoare, inspirație și măiestrie. Interpreții s-au întrecut să oficieze partitura, fiecare în felul său, planurile suprapunîndu-se cu dinamism, de multe ori viteza diferită a lor și chiar schimbările surprinzătoare atrăgîndu-ne atenția și amintindu-ne că Dumitru Bughici este un dotat interpret al genului pe care-l servește din timp în timp, îmbogățindu-l cu experiențe atrăgătoare.

În încheierea concertului, colaborînd cu Cvartetul „Eutherpe", interpreții conduși de dirijorul Ion Baciu, ne-au reamintit o lucrare de tinerețe a lui Enescu, *Octetul de coarde op. 7*. Dialogat, canonic, discursul are aici, mai întîi, caracterul unui avînt cu forțele divizate, vocile învolburîndu-se în spirit bachian, ce culminează apoi unisonic, în pași de vals, puternici, punct ce corespunde cu reexpoziția materialului tematic, acesta din urmă fiind apreciat de specialiști ca „luxuriant". Întrutotul, partitura enesciană este un „model unic" în literatura mondială și forma sub care ne-au readus-o la cunoștință interpreții ieșeni a fost la înălțimea conținutului, atît sub aspectul tehnicii propriu-zise de interpretare cît și sub cel al expresiei.

Anton DOGARU

Cvartetul „Timișoara"

Moștenirea pilduitoare a genialului creator este o realitate deopotrivă incontestabilă cît și greu de precizat, deopotrivă certă, indubitabilă cît și greu de urmărit, deopotrivă omniprezentă cît și dificil de circumscris. Într-un fel, un paradox al școlii românești contemporane de compoziție este tocmai acea vizibilă diversitate de orientări stilistice care se revendică — paradox aparent — de la moștenirea creatoare enesciană, de la acea unică și inegalabilă sinteză operată de compozitorul născut la Liveni. De sorginte enesciană este și binecunoscutul *Cvartet de coarde în Do Major* de Ion Dumitrescu, model (iată, model după model — dovadă peremptorie a faptului că paginile enesciene sînt și rămîn pagini vii, prolifice, prin alăturarea de inteligența și fantezia altor compozitori-continuatori, multiplicîndu-se și, totodată, diversificîndu-se în relevatul evantai de opinii componistice despre care aminteam) de scriitură pentru cvartet de coarde, de specifică preluare a fluenței și „generozității" de sugestii a folclorului românesc — preluări atît de directe, „de la sursă", cît și indirecte, suferind modificările impuse de prisma enesciană — a investirii inegalabilelor bogății de melos și rhytmos popular în forme permanent noi, în contexte mereu altele, în armonii pretutindeni altfel. În același timp, cvartetul se desprinde evident, însă nu cu ostentație, de convenție și banalitate — măiestria componistică include în mod obligatoriu, discreție și reținere — se detașează de locul comun, de preluarea fadă și mecanică, lucru atît de limpede prin cuceritoarele explozii de viață, de bucurie sonoră, de umor și jovialitate, transcrise componistic în scriitura atît de „cărnoasă" a violoncelului sau în cantilenele apăsate, grele de semnificație și înțeles ale viorii întîi. De reamintit sînt aici paginile cu ritmuri săltărețe, însă păstrînd un remarcabil echilibru la marginile polifoniei cu heterofonia, a debutului din *Allegro con brio* sau momentele de autentic lirism ale Andante-lui, momente din care transpare imediat acea specificitate a unei scrieturi — reflectarea fidelă a conștiinței „scriitorului" — specificitate ale cărei resorturi interioare sînt imediat posibil de detectat și de definit în ceea ce putem spune direct și simplu : simplitate.

Enescian este și *Cvartetul de coarde nr. 1* de Mircea Hoinic, însă aici limbajul se rafinează (nu neapărat în sensul unei îndepărtări de „originalul" enescian cît în cel al unei decizii, al unei definiri unitare, al unei unități stilistice — lucrarea trăiește în același spațiu stilistic, larg suficient însă precis delimitat, spațiu oarecum restrîns însă încăpător și avînd avantajele pe care le aduce precizia și siguranța, unitatea axiomelor de pornire a compo-

ziției și conciziunea : în ultimă instanță, deși diferit, tot simplitatea), conducînd la „alchimii" armonice personale, la o legănare, la o lentoare care nu mai este exclusiv enesciană, ea devenind aici și a compozitorului. În același timp sînt „vizibile" inflexiuni melodice și armonice care aparțin deja unui orizont stilistic bartokian, pagini de intimă împletire și prelucrare timbrală în care Enescu se apropie parcă de Debussy, păstrînd o atenție sporită și căutînd cu tot dinadinsul înrudiri și filiații.

Lucrarea este însă o lucrare unitară prin excelență, ale cărei merite incontestabile se numesc rafinament și precizie.

Interpretarea cvartetului de coarde „Timișoara" al Filarmonicii „Banatul" a subliniat pe deplin valențele partiturilor ascultate. Alcătuită din Ioan Fernbach — vioara I, Mircea Tătaru — vioara a II-a, William Stürzinger — violă și Ștefan Kerekeș — violoncel, formația ne-a prilejuit o excelentă tălmăcire a unor excelente pagini. În limbaj componistic, am încercat să circumscriem, să includem lucrările din concert moștenirii creatoare enesciene, este de la sine înțeles că, așa cum cvartetele enesciene cer o anumită interpretare, o anumită înțelegere instrumentistică, tot așa diferențierea, „devierile" într-un sens sau în altul de la inconfundabilul specific enescian se cer însoțite de interpretarea corespunzătoare, de acea înțelegere putînd așeza în lumina cea mai favorabilă lucrările respective, fără a cădea în „conurile de umbră" ale unei uniformități stilistice sau ale unei inadecvări de înțelegere (la care frecvent se ajunge atunci cînd se interpretează ,cu parti-pris-uri, într-o vizibilă manieră enesciană, piese care au pornit de la Enescu dar care nu sînt scrise de George Enescu). Iar această înțelegere specifică este cea a unei formații mature, omogene, cu pronunțate calități atît în tehnica fiecărui instrumentist cît și în realizarea sonorităților de ansamblu, formație care este deja — prin prisma celor ascultate cu ocazia celui de-al IX-lea Festival Internațional „George Enescu" — o formație de primă mărime a scenelor românești.

Cvartetul „Eufonia"

A scrie pentru un cvartet este poate examenul cel mai greu de trecut pentru compozitor. A asculta un concert de cvartet este poate forma vie cea mai pregnantă, cea mai specifică de cultură muzicală. Și aceasta deoarece pe lîngă plăcerea de a te „lăsa purtat în voia" sonorităților și armoniilor, se adaugă necesara atenție, încordată pentru sesizarea contrastelor — minime — și diferențierilor — subtile, pe care le realizează formația. De aceea, un bun cvartet este acela care obține o diferențiere maximă timbrală, un evantai de sonorități și de „întortocheri" polifonice, „ascuțind" la maximum latențele formației de cvartet, păstrînd, în același timp, unitatea ansamblului, bunul gust, departe de exhibiționismul interpretativ, moderația și sobrietatea (în aceeași măsură, scriitura de cvartet, pentru a permite formației utilizarea latențelor, libertăților", trebuie să le conțină de la bun început ; în aceasta rezidă măiestria compozitorului).

Ascultînd *Cvartetul opus 22 nr.1* de George Enescu (iată ce scrie muzicianul Wilhelm Berger despre acest opus : „Partea întîi, lirică și comunicativă, cu teme ample, simple și expresive, din care compozitorul construiește imagini pasionate sau visătoare, cucerește prin claritatea construcției. În dezvoltare apar fraze eruptive, de mare densitate". Sau, în altă parte : „Pagini de meditație, nostalgie specific enesciană, un univers exprimat în nuanțe minime, o mulțime de mijloace subtil diferențiate, se pun în slujba exprimării conținutului emoțional. În miezul părții lente sînt cîteva dezlănțuiri pasionale, dublate de aspectele patetice ale melopeei. Fiind culminația arcului general, ele duc spre meditația concluzivă a părții, spre rezolvarea conflictului") imediat clară devine bogăția, plenitudinea de sensuri și înțelesuri, de sugestii componistice, de avînturi creatoare sau de porniri imediat reținute și deviate, cotite spre alte orizonturi muzicale pe alte „albii" stilistice. Iar de aici, ceea ce cuprindem în termenul generic de „moștenire enesciană" se particularizează, se diversifică, se răsfrînge firesc într-o verticalitate izvorînd dintr-un sol pătruns de sevele enesciene însă înălțîndu-se spre alte zări componistice. Pentru înțelegerea acestei diversități componistice, cea mai bună cale rămîne studierea „originalului" enescian. Pentru descoperirea căilor celor mai accesibile spre interpretarea muzicii care pornește de la Enescu, cel mai potrivit drum rămîne tot cel al „măsurilor" distanței dintre original și replici, între Enescu și pleiada de compozitori valoroși care i-au urmat, care îi continuă neprețuitele sugestii de fructificare a inepuizabilului melos românesc.

Cvartetul de coarde „Eufonia" al Filarmonicii din Tg. Mureș, cvartet alcătuit din Petru Agoston — vioara I, Ladislau Gergely — vioara a II-a, Ludovic Toth — violă și Petru Cozma — violoncel, este o formație pe deplin la înălțimea dificilelor pagini ale maestrului, pagini a căror dificultate rezidă atît în încărcătura expresivă a fiecărei note, a fiecărui pasaj, cît și în necesitatea ca această permanentă tensiune să fie menținută pe tot parcursul vastelor arcuiri melodice și polifonice ale supradimensionatului cvartet, pe timpul înlănțuirilor de armonii, atît de subtile și, în același timp, greu de diferențiat.

Prima lucrare din concert — *Cvartetul de coarde nr. 8* al maestrului Zeno Vancea — este o lucrare reprezentativă pentru muzica de

cameră contemporană românească. Și aceasta cu atît mai mult cu cît lucrarea vine în continuarea unei deosebit de fertile opere componistice, variate și unitare în același timp. În cvartet însă, compozitorul se depărtează oarecum de consecvențele operei sale, iar aceasta s-ar putea cel mai bine traduce prin sublinierea discursului muzical, de un cromatism accentuat, îndepărtîndu-se sensibil de limbajul axat pe centrări funcționale, utilizat de multe dintre lucrările anterioare. Ceea ce este însă definitoriu pentru al optulea cvartet al maestrului Zeno Vancea — iar aici se întrevede incontestabila unitate stilistică a operei sale, dincolo de suprafețele tehnicilor componistice — este acel acaparator lirism al unei lucrări care se particularizează, în același timp, prin frămîntare și tensiune, prin cromatism și culoare violentă. Tocmai în această rafinată amalgamare a unor tehnici componistice menite a zugrăvi un peisaj muzical frămîntat din care rezultă — aparent paradoxal — o intensă atmosferă de introvertire și comunicare liberă, spontană, nereținută, sinceră, directă, necontrafăcută, este una dintre particularitățile care fac din întreaga creație a maestrului Zeno Vancea ceea ce reprezintă ea în momentul de față : o creație de vîrf a școlii de compoziție.

Viorel CREȚU

Cvartetul „Bernède"

Pînă la urmă, Franța — țara de care George Enescu a fost legat cel mai puternic, după România — a fost prezentă în Festivalul Enescu printr-o echipă ceva mai amplă de muzicieni de cît se prevăzuse inițial, dat fiind că unii absenți (organistul suedez Welin și pianistul Ciccolini) au fost suplinți de soliștii francezi, pianiștii Bernard Ringeissen și François-Joël Thiollier, ambii repurtînd frumoase succese cu toate că au fost în situația de a înlocui în ultima clipă pe artiștii inițial programați.

De partea lui, cvartetul „Bernède" figura pe lista de bază și s-a ținut de cuvînt, oferindu-ne o după-amiază plăcută de muzică de cameră la Sala mică a Palatului. Jean Claude Bernède — vioara I, Marcel Charpentier — vioara a II-a, Michel Laléouse — violă și Pierre Penassou — violoncel (e bine să-i cunoaștem pe toți, pentru că numele lor nu a figurat în programul de sală) nu alcătuiesc o formație cu renume strălucitor, teancuri de albume de discuri și premii nenumărate. Nu, ei constituie pur și simplu un cvartet de coarde francez din cele modeste și oneste, care face muzică atît pentru propria plăcere cît și a celor ce-l urmăresc, care nu pretinde să ne dea versiuni „absolute" ci doar comunicative și are deci pe podium o atitudine din cele mai firești și degajate. Bineînțeles, cvartetele de Debussy *(sol minor)* și Ravel *(Fa major)* sînt pe arcușele oricărei formații franceze ce le-a studiat începînd încă din anii Conservatorului —iar membrii cvartetului „Bernède" s-au aflat sub îndrumarea marelui maestru Joseph Calvet. Deci, ei știu bine că anti-romantismul lui Debussy este foarte relativ, dat fiind că melodica învederată în timpuria sa capodoperă are un flux emoțional dintre cele mai directe, fiind numai suprem valorificată de finețea și sugestivitatea armoniei și vioiciunea procedeelor instrumentale ; pe de altă parte că faimosul clasicism afișat consecvent de Ravel are și o contra-pondere coloristică foarte considerabilă — și că în felul acesta cei doi maeștri se întîlnesc, poate fără să vrea. Cei patru destoinici muzicieni au convorbit deci în deplină familiaritate și degajare cu partițiunile cu are erau de mult prieteni. Mici aproximații de intonație nu ne-au descumpănit prea mult din voluptatea reîntîlnirii unor asemenea frumuseți cvartetistice, care mai aveau și semnificația emoțională a reconstituirii climatului propriu multor, foarte multor serate camerale animate — la loc de cinste — de vioara sau pianul lui Enescu în Parisul începutului de secol XX.

Cu *Cvartetul nr. 2 pentru pian, vioară, violă și violoncel op. 30* de George Enescu (la pian Georges Pludermacher), lucrurile stăteau ceva mai complicat. Aici era vorba, fără îndoială, de o nouă cunoștință și relațiile erau deocamdată încă handicapate de o oarecare lipsă de îndemînare, de o crispare determinată de insuficienta frecventare a textului. După cîte am citit însă într-un interviu publicat în presa noastră în zilele Festivalului, formația „Bernède" are de gînd să și înregistreze lucrarea lui Enescu, odată reîntoarsă la Paris. Și atunci, desigur, detaliile se vor mai clarifica și acești buni muzicieni vor face dreptate splendorilor, ce nu se lasă descoperite prea lesne, ale unei asemenea creații de vîrf a maestrului nostru.

Alfred HOFFMAN

„Hyperion" și „Ars nova"

Pentru unii, ascultarea unui program prelungit de muzică nouă este laborioasă iar pentru alții, obișnuiții, specializații „atelierelor" de creație, o îndeletnicire firească. Primii, chiar dacă au făcut o concesie față de avangardismul real (ceea ce este, să recunoaștem, important) mai pot găsi nepotrivită includerea unui concert de asemenea profil (și încă de asemenea proporții) într-un Festival oricum tolerant dar nu exclusivist în ce privesc opțiunile sale față de „ultima oră", cum este Festivalul internațional „George Enescu", în timp ce ceilalți consideră faptul ca pe un drept cîștigat. Din intersectarea, aș zice, a acestor puncte de vedere și interese și ca urmare a asocierii (nedorite chiar și pentru unii dintre partizanii noului) a două formații, cu programe ce s-ar fi susținut de la sine chiar și în cazul unor apariții separate, a rezultat rezerva inițială a unei anumite părți a publicului și fluctuația finală a celeilalte părți, situație ce nu a fost nicicum facilitată de paralelismul altor manifestări din după-amiaza și din seara aceea.

Hyperion, formație condusă de Iancu Dumitrescu, a procedat la un fel de retrospectivă — în funcție desigur de profilul grupului instrumental și de individualitățile care-l compun — a unei creații specifice. Retrospectiva a dat astfel posibilitatea eșalonării, după părerea noastră, pe trei „filoane" de gîndire întru imaginarea ființei sonore : unul, reprezentat de Olah *(Sonata de clarinet)*, Mețianu *(Evolutio* pentru contrabas solo), Remus Georgescu *(Exorcism* pentru flaut solo) care, în ciuda formulei ..solo" a instrumentelor, în genere cantabile, utilizate, vizează o posibilă tramă polifonică, dacă nu un substrat sesizabil al acesteia ; cel de al doilea, reprezentat de Brînduș *(Solilocviu,* pentru ansamblu și bandă de magnetofon), de Iancu Dumitrescu *(A doua moïra)* și de Costin Cazaban *(Zig-zag,* pentru violoncel și contrabas), pune în lumină ludicul, dus pînă la spectacular ; în sfîrșit, cel de al treilea, reprezentat de Octavian Nemescu *(Cumpăna porții,* pentru contrabas, ansamblu și bandă de magnetofon) și urmat de Horia Șurianu *(Refractio poesis)*, vizează introspecția, deci cufundarea în trăirea pură ca și detalierea (relativă) a acestei stări cvasipermanente. Desigur că eșalonarea aceasta, avînd un procent inevitabil de arbitrar, nu exclude trecerea unei lucrări de la o categorie la alta (astfel, unui Nemescu îi stă bine și în prima categorie iar unui Georgescu nu-i lipsesc resursele ce l-ar atașa celei de a treia etc.), dar mai ales ea nu implică spiritul îngust de grup, filiația stilistică, ci numai răspunsul, în funcție de talent, temperament și aptitudini tehnice, față de rețeaua de imperative estetice ale momentului.

Aș vrea să insist totuși asupra a trei dintre lucrările care, mai nou create, nu au avut un contact susținut cu execuția publică. *A doua moïra* — muzică pentru instrumente tradiționale, instrumente de suflat, de corzi, percuție și bandă magnetică — de Iancu Dumitrescu a fost o primă audiție. A impresionat aici nu numai „coborîrea" fiecărui instrumentist în scena spectacolului imaginar ci și utilizarea instrumentarului atît de bogat pe care compozitorul l-a făcut să producă valori succesive de irizații sonore, de lumini sărbătorești. Jocul a devenit aproape concret în cazul piesei *Zig-zag a* lui Costin Cazaban (el fiind, se știe, în alte dintre piesele sale un adept al teatrului instrumental) și aceasta datorită efectelor speciale — exhaustive aproape dacă sînt raportate la posibilitățile a numai doi protagoniști — care, în *„Zig-zag"*-ul lor creează un fel de vizualitate a sonurilor luate în dispută. Horia Șurianu adîncește, chiar dincolo de declarativul titlu : *Refractio poesis,* poeticul însuși, pornind de la comentariul intrinsec muzical ce recompune, fie prin ceea ce este direct executabil (clarinetul, ansamblul) fie prin ceea ce e fixat pe bandă, un univers sensibil. Astfel, natura obiectivă și natura umană se armonizează, iar „refractarea", ca un mijloc pur tehnic, analizator al cuvîntului rostit, nu îndepărtează fiorul poetic, ci dimpotrivă...

Ars Nova a avut un program de ținută și, de asemenea, retrospectiv. Alături de clasica și clasic devenita piesă a lui Xenakis *Anaktoria* și de *Strigoii* de George Enescu, celelalte două piese au reținut atenția. *Cîntece fără dragoste* (versuri de Nichita Stănescu) de Cornel Țăranu sînt expresia unei trăiri intense a unui univers de poezie insolită (cel puțin pentru domeniul liricizant al muzicianului) în care totul este trecut însă prin voința modelatoare a compozitorului. Atunci cînd structurile poetice, atît de bine și de subtil slujite de actorul Anton Tauf, păreau să se suprapună muzicalului, acesta din urmă, prin duhul ritmic al ansamblului sau prin personalitatea trombonului solist, impuneau o strategie a cărei rațiune de a fi era dialogul. Cunoscut, și nu numai la noi, *Cvartetul* lui Șerban Nichifor demonstrează cu convingere că modalitatea colajului, făcută cu o știință componistică subiacentă, nu și-a epuizat posibilitățile (nu s-a demonetizat, mai ales). În ciuda unor exprimări particularizate pe „graiuri" folclorice, folosite nu numai ca surse „tematice" ci și ca etajări polifonice, totul structural evidențiază în *Cvartet* un larg arc variantic, configurînd prin asemănări și mini-contraste un ce stilistic unitar.

Nu gîndim să închidem aceste rînduri fără a ne pronunța și asupra *Strigoilor* de Enescu-Eminescu, căci această reîntîlnire cu lucrarea vine să sedimenteze unele impresii. Am spus Enescu-Eminescu, deoarece sînt mai rare cazurile în care respectarea *ad litteram* a tex-

tului versificat procură compozitorului un libret fără fisuri, cum este cazul Oratoriului (neterminat) *Strigoii*. Uimitoare este obținerea în cazul de față a unei lucrări unitare, perfect închegate și integrată unui timp muzical convingător. Expresia „neterminat", se referă la o descifrare, relativă dar foarte apropiată de adevăr (de către Cornel Țăranu), a partiturii în versiune pentru pian, lipsa orchestrației și, poate în primul rînd, neîmplinirea unor partide vocale care, reduse însă la osatura lor ritmică (în recitări sau porțiuni de *Sprechgesang* notate ca atare) împlinesc integrarea în timpul specific al lucrării. Deși influențele stilistice (cele de operă ? !) sînt aici evidente și chiar surprinzătoare față de maturitatea și originalitatea atinse în lucrările enesciene anterioare, suflul dramatic, veridicitatea muzicii oratoriului nu apar cu nimic afectate. Trecînd peste toate exigențele, justificate sau comutate numai în prejudecăți, n-ar putea Cornel Țăranu întreprinde măcar o experimentală orchestrare a partidei instrumentale și numai o parțială „cantabilizare" a textului spre final ? S-ar obține poate o definitivă intrare a oratoriului în conștiința publicului, ceea ce, avem convingerea, nu ar prejudicia puritații stilistice a operei enesciene în întregul ei, operă care de mult nu se mai reduce la cele 33 de *opus*-uri.

Gheorghe FIRCA

„Camerata Infantis" și „Preludiu"

În bogata și variata paletă a concertelor desfășurate în cadrul Festivalului George Enescu, concertul coral susținut de formațiile „Camerata infantis" a Filarmonicii „Gheorghe Dima" din Brașov și „Preludiu", al Ansamblului artistic C.C. al U.T.C. a adus un plus de prospețime și dăruire tinerească.

Urmărind, în prima parte a programului, evoluția corului de copii din Brașov, cu irizările de cristal ale vocilor pure, perfect omogenizate sub bagheta dirijorului Nicolae Bica, publicul a avut dovada vie a marilor succese obținute de acești „copii cu glasurile de aur", care au cucerit aprecieri elogioase atît în țară cît și peste hotare, fiind răsplătiți pentru rezultatele deosebite realizate în arta interpretativă corală cu nenumărate premii : „Discul de aur" al Academiei „Charles Cross" și „Colierul de argint" al Festivalului de la Dijon—Franța 1977, Premiul III la Festivalul mondial al tineretului pentru muzică și artă interpretativă de la Viena — Austria 1979, Premiul II la Concursul internațional de la Langollen — Marea Britanie 1980.

Reunind copii în vîrstă de 10—16 ani, „Camerata infantis" abordează un repertoriu variat, axat în primul rînd pe promovarea muzicii românești, adesea în primă audiție.

Programul prezentat în cadrul Festivalului a cuprins în exclusivitate muzică corală românească. De la mai puțin cunoscuta piesă corală a lui George Enescu, *Plugar și ostaș*, la mult aplaudata *Chindie* de Alexandru Pașcanu, corul copiilor brașoveni a revărsat o ghirlandă de muzică de cea mai bună calitate : *Colind* de Tudor Ciortea, *Copiilor lumii, salut !* de Ioan D. Chirescu, *Ca să faci portretul unei păsări* de Dumitru Capoianu, *Chiuituri* de Myriam Marbe, *Voci de primăvară* de Anton Zeman, *Ofrandă copiilor lumii* de Sabin Pautza, *Ad pacem* de Liviu Borlan, *Revedere* de Dan Voiculescu, *Tare-s ocupată* de Vasile Spătărelu.

Acurateța deosebită a interpretării, datorată în mare măsură dirijorului Nicolae Bica, dar și calităților vocale și sensibilității artistice a copiilor din formație, a străbătut întregul recital coral, făcîndu-ne să ne gîndim la lungile ore de repetiții la răbdarea și perseverența, la dăruirea permanentă pe care întregul colectiv o depune pe altarul muzicii.

Partea a doua a concertului a adus în scenă o formație de tineri uteciști, laureată a Festivalului Național „Cîntarea României" și a unor concursuri internaționale : la Pardubice și Nitra din R.S. Cehoslovacia, la Barcelona, în Spania.

Formată din tineri muncitori, tehnicieni elevi, studenți, ingineri, profesori, Corala de cameră „Preludiu" a Ansamblului artistic al C.C. al U.T.C. a atins calitatea profesionismului prin munca susținută de cizelare a vocilor, de omogenizare și frazare muzicală, depusă de dirijorul Voicu Enăchescu. Din repertoriul său permanent, care cuprinde lucrări din literatura corală universală și românească, formația a selectat un buchet variat de piese corale, incluzînd : *I vaghi fiori* de Giovanni Palestrina, *Il bianco cigno* de Jaques Arcadelt, *Păstrăvul* de Frantz Schubert, *Noapte de Mai*, de Alexandru Pașcanu, *Păstorița* de Marțian Negrea, *Lujer de lumină* de Vasile Donose, *Cîntecul și Jocul miresii* de Tudor Jarda, *Colind laic* de Richard Oschanitzki, *Trei cîntece* de Dan Buciu, *Frumoase zile de tinerețe* de Nicolae Oancea.

Urmînd evoluția formației corale de copii din Brașov, care a reprezentat în festival cea mai tînără generație cuprinsă în activitatea corală interpretativă, formația corului de uteciști a întregit imaginea bogatelor tradiții ale genului în țară, gen care își află adepți și interpreți de prestigiu în cadrul tuturor generațiilor.

Mihaela MARINESCU

Opera „Oedip" în concert-spectacol

Punctul culminant al bogatului ansamblu de manifestări ce a constituit ediția a IX-a a Festivalului „George Enescu", versiunea de concert-spectacol a operei *Oedip* propusă de dirijorul Ion Baciu (lui i se datorează și formarea echipei interpretative de muzicieni, dar și colaborarea cu renumita trupă „Eurythmeum" din Stuttgart — R F G, în vederea întregirii imaginii scenice a partiturii enesciene) reprezintă una dintre contribuțiile cele mai importante de pînă acum la materializarea sonoră și vizuală a capodoperei enesciene, la impunerea ei în conștiința publicului de la noi (și nu numai — dată fiind posibilitatea de circulație mult mai largă a acestei formule, în comparație cu montările realizate pentru teatrul liric). Pe ambele sale dimensiuni, în planul muzical și în cel scenic, concertul-spectacol a marcat substanțial înnoiri, începînd cu exploatarea mai intensă a bogăției de detalii orchestrale și sfîrșind cu aflarea soluției ideale de întruchipare, în tragedie, a mulțimii cu care, rînd pe rînd, eroii se confruntă, sînt judecați de ea, ori trăiesc împreună bucuria izbînzii și durerea nenorocirilor. Un colectiv vocal-instrumental alcătuit din orchestra Filarmonicii „Moldova", corul „Gavriil Musicescu" al aceleiași instituții de concerte (pregătit de Ion Pavalache) și corul Operei Române din Iași (condus de A. Bișoc) a știut să urmărească și să realizeze cu maxim profesionalism și cu admirabilă dăruire intențiile dirijorului Ion Baciu. Viziunea interpretativă a acestuia din urmă, într-o măsură considerabilă personală și novatoare, nu izvorăște nici din dorința de frondă față de modelele consacrate, nici din aceea de originalitate cu orice preț, ci dintr-o cunoaștere profundă a partiturii enesciene, printr-un demers propriu de pătrundere și înțelegere a textului, care a determinat nu numai respectul pentru *litera* lui, dar și atitudinea creatoare față de sensurile sale. Inspirat și în ceea ce privește alegerea cîntăreților soliști (cu o singură excepție : interpretul lui Phorbas, Duiu Marius Șuteu de la Opera din Timișoara), dirijorul a alăturat acelora care s-au impus în spectacolul Operei Române din București, încă de la premiera lui din 1958 (David Ohanesian în rolul titular, Valentin Teodorian în acela al Păstorului, Constantin Gabor în rolul Paznicului) sau pe parcursul existenței lui, mai demult (Dan Zancu — Creon, Elena Grigorescu — Antigona) ori foarte recent (Veronica Gîrbu în rolul Jocastei), pe Titus Pauliuc (un Tiresias de o măreție tragică exemplară) și Adina Iurașcu (împrumutînd Sfinxului vocea ei cu fascinante inflexiuni stranii), pe Mihaela Agachi (Meropa) și Ionel Voineag (Teseu) — doi soliști cu binecunoscute calități vocale, pe Filimon Siminic (Lajos) și Corneliu Solovăstru (Marele Preot) — la înălțimea cerințelor partiturii, fără prea mare strălucire însă. În sfîrșit, un merit deloc neglijabil al dirijorului Ion Baciu este acela de a fi intuit că ipostaza cea mai potrivită pentru o concepție contemporană despre chipul în care se înfățișa mișcarea scenică în tragedia antică greacă putea fi realizată nu de coregrafie, ci de eurythmie. Austeră și sugestivă, de mare efect plastic, forfota de văluri multicolore în care se prefac necontenit mișcările și atitudinile dansatorilor coordonați de Else Klink compune astfel un cadru ideal pentru evoluția eroilor, chiar dacă linia acesteia nu a fost — cum era firesc — și ea regîndită, ci este preluată aproape identic din montarea creată acum aproape un sfert de veac de regizorul Jean Rînzescu, pentru premiera românească a lui *Oedip*, pe scena Operei din București.

Luminița VARTOLOMEI

„Oedip" la Opera Română

„...Ai văzut vreodată insulele din mările grecești ? Se înalță numai pe țărmuri drepte, goale, aride, fără o pată, fără un copac. Siluete puternice se profilează pe marea și cerul în nemărginirea albastră. Aș vrea să mă inspir de la natura aceea. Să scriu o muzică esențială, încă și mai sobră decît a lui Gluck, o muzică de contururi simple și mărețe. Să fiu discret, direct, aproape de natură, dar și de culmile olimpiene, cum e întotdeauna cea populară. Să îngemănez antica simțire cu felul de a simți al păstorilor noștri".

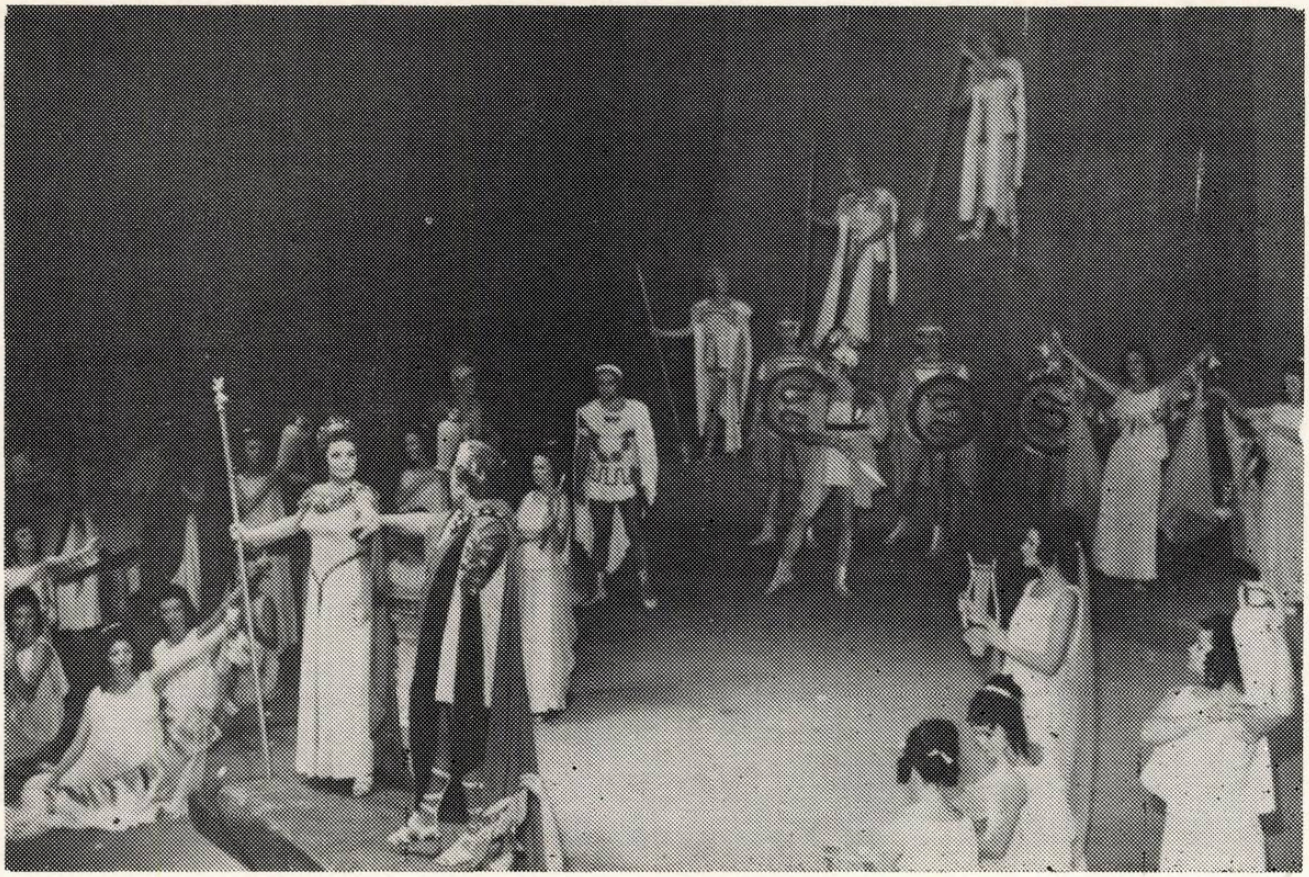
Aceste cuvinte redau cel mai bine esența capodoperei enesciene, surprinzînd nu eșafodajul construcției dramatice ci, poate mai important, starea de spirit în care se voia adîncit maestrul pentru a scrie nenumăratele pagini. Secretele, întortochierile partiturii vor constitui întotdeauna un imens teren de studiu, de sugestii, de aranjări și clasificări ; însăși nedeslușirea lor spune enorm despre opera enesciană. Însă, mai presus de toate, se impune starea de spirit „îngemănînd antica simțire cu felul de a fi al păstorilor noștri" pentru că ea este aceea care se transmite, care impresionează, care educă, care înalță sufletește — bineînțeles, străbătînd drumul de neocolit al portativelor partiturii — ea este aceea care, rămînînd „încă și mai sobră decît a lui Gluck, o muzică de contururi simple și mărețe", mai precis, rămînînd în același mare teritoriu în ceea ce privește datul ei fundamental — *ethosul* — se pliază după întortochierile, după ascunzișurile nebănuite ale conștiinței sensibile a fiecăruia, continuîndu-și influența, roadele,

misiunea ei fundamentală. Aici se găsește poate incontestabilul umanism al muzicii enesciene. De aici își trage originea neobosita ei putere de convingere, de atracție, de captivare a conștiințelor. Prin aceasta și-a dobîndit deja muzica enesciană durabilitatea ei în veacuri atîta timp cît va dura și poporul în sînul căruia a văzut lumina zilei genialul muzician, atîta timp cît va răsuna pe pămînt dulce cîntec românesc. Pentru că dincolo de diversele ei înveșmîntări armonice, formale, dramatice — iată, acțiunea din *Oedip* se petrece în antica Eladă însă totul ne pare atît de aproape în timp și în loc zilelor noastre, spiritualității noastre, problemelor vremurilor noastre, ființei noastre românești — muzica enesciană respiră acel inconfundabil, acel indicibil parfum al meleagurilor românești. Și tocmai de aceea, cel mai adesea este aleasă această piatră de hotar a muzicii universale să reprezinte muzica noastră în ceea ce are ea mai specific, tocmai de aceea toate festivalurile internaționale „George Enescu" cuprind în mijlocul lor, în centrul lor, în miezul lor aceste nemuritoare pagini pentru că, fiind cele mai sublim desăvîrșite, ele sînt în același timp cele mai românești.

În ultima zi a celui de al IX-lea Festival internațional „George Enescu", a fost programată această inegalabilă pagină la Opera Română în ceea ce am putea numi distribuția ei de aur. Și într-adevăr, cele mai sonore nume ale artei interpretative românești și-au dat contribuția la deplina reușită, la succesul operei enesciene reprezentative, programate într-un moment reprezentativ. S-a scris enorm despre bogăția de sensuri, despre greutatea de înțelesuri care este amprenta capodoperei enesciene, s-a analizat îndelung modalitatea cea mai potrivită de transpunere scenică, pendulîndu-se repetat între cele mai variate mijloace de înveșmîntare regizorală. S-a vorbit foarte mult despre omisiunile sau completările din libret, despre sensurile puse în lumină sau despre cele ascunse în umbră, despre amănuntele semnificative sau despre cele neglijabile, prezente în partitura dramatică. Pentru regizorul Jean Rînzescu, iată că *Oedip* înseamnă, în primul rînd, echilibru și măsură, seninătate și tragic limpede, departe de nebulozitățile destinului, să zicem, ale omului existențialist, înseamnă claritate și armonie, proporție și apollinic, destin solar și privire nobilă ațintită în privirea nefirească a Sfinxului, privire omenească detașînd omenescul fel de a fi în fața destinului obiectiv și neomenesc, dacă putem scrie astfel, implacabil, cu implacabilitatea unei forțe, unei voințe esențialmente neomenești, nevii, anorganice. Montarea primește, de aceea, reliefuri clasice, sobre, ponderate, se traduce scenic în gustul, în propensiunea pentru compunerile aerisite, simetrice, fără înghesuire fastidioasă de „cetățeni, războinici, ciobani... fecioare și copii din Teba" ; prin aceasta, punerea în scenă capătă ceea ce îi conferă durabilitate, justificare și încredere (bineînțeles, în limitele unui incontestabil bun gust) *discreteție*. Și tocmai pornind de aici, de la acea binevenită punere într-un evident plan secund, într-un bine reliefat „substrat" scenico-dramatic a scenelor de ansamblu traducînd (și intenționate să traducă conform funcționalității corurilor antice) atmosfera, tensiunea sau bucuria cetății, iminența împlinirii destinului sau bucuria lumească a oamenilor, se creează astfel spațiul necesar evoluției personajelor principale, personaje cu o deosebită încărcătură de sensuri, personaje cu o neobișnuită putere de expresie a universaliilor umane. Așadar, de la bun început, se lasă deliberat locul necesar acelei inevitabile departajări așezînd de o parte fundalul mut, dureros, cvasiobiectiv al corului antic (foarte reușită transpunerea scenică ca un suport susținînd deopotrivă acțiunea și pe făuritorii ei), de cealaltă pe acei „aleși" muritori pentru a fi loviți de destin, pe acei oameni deosebiți pentru a putea suporta (folosind un mult discutat termen) eroic loviturile soartei.

Susținută este această firească concepție regizorală, lipsită de emfază gratuită, și de decorurile lui Roland Laub, simple, firești însă nu banal convenționale, schițînd oarecum cadrul de spațiu și de timp al acțiunii, retrăgîndu-se discret în spatele datelor principale ale acțiunii (nu întîlnim aici frecventul cusur al scenelor lirice românești : butaforia „strigătelor la cer" atît de artificială) ; ca susținere se constituie și costumele Ofeliei Tutoveanu, simple și elegante, discret, „nepersuasiv" colorate, aparținînd unei antichități suficient de precizate însă îndeajuns de echivoce pentru a nu dori cu orice preț înscrierea pe drumul unei „superproducții" scenice, copierea vremurilor de demult în ceea ce au acestea (și cine știe exact cum se îmbrăcau vechii elini ?) exterior, nerevelator, lăsînd loc suficient pentru acea amprentă de „valabil", datorită tocmai acelei constante omenești despre care aminteam. Tot în susținerea concepției regizorale vine și coregrafia lui Gelu Matei, coregrafie simplă, discretă ; dansurile au foarte mult natural, ocolindu-se acele contorsionări sau specioase tablouri de ansamblu ținînd să demonstreze măiestrie, însă cel mai adesea scoțînd coregrafia cu totul în afara economiei spectacolului (remarcăm îndeosebi acele grupări ale războinicilor, preoteselor pe scenă, cu gust evident pentru simetrie însă către o simetrie alcătuită din puține elemente și prin aceasta plăcută, nefactice, plauzibilă).

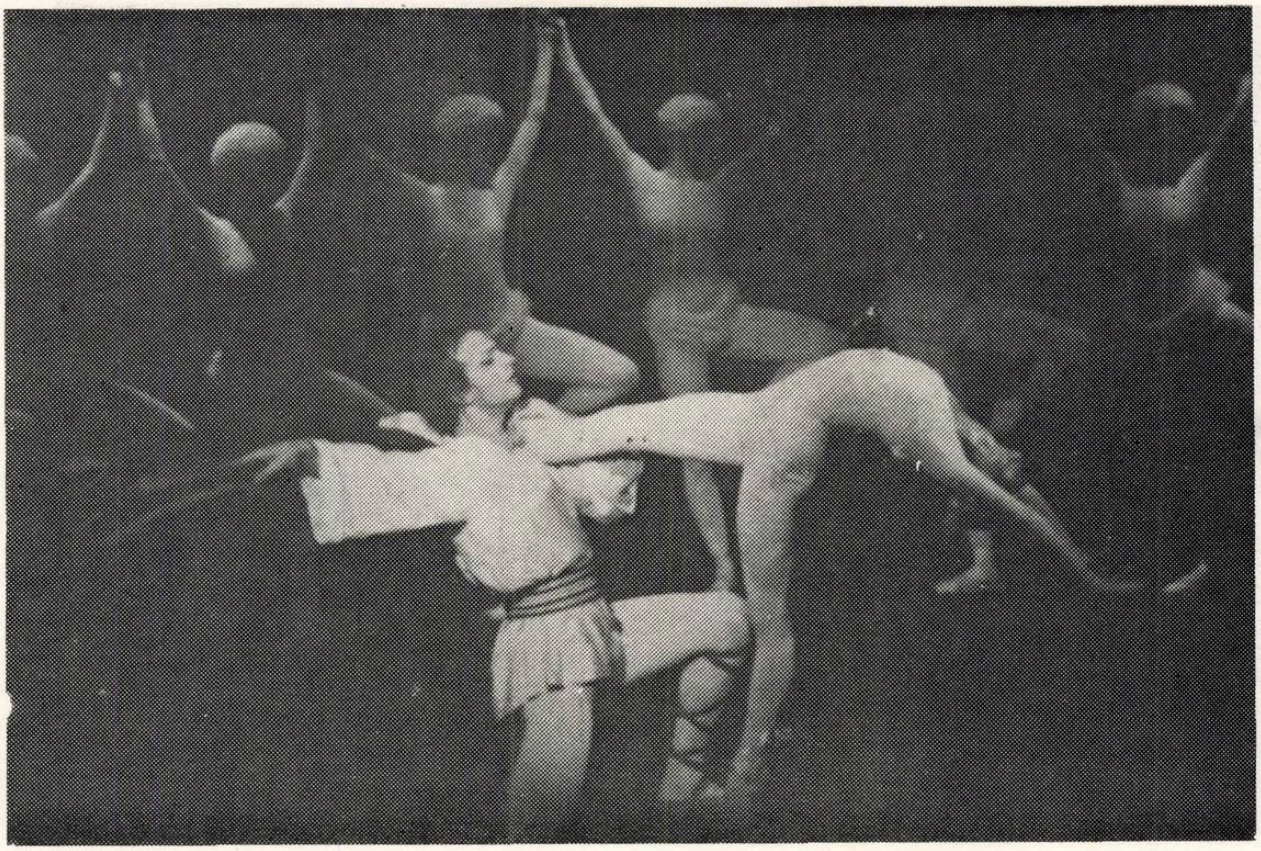
Scriind despre distribuția operei, de la bun început trebuie amintit aportul excepțional adus de *David Ohanesian*, în crearea acestui deosebit de complex rol, mai mult chiar, la făurirea unei amintite tradiții în ceea ce privește abordarea și construirea rolului titular din *Oedip*. În seara spectacolului de încheiere a Festivalului, parcă rolul a avut mai multă



„Oedip" de George Enescu. Scene din spectacolul Operei Române

„Poem bizantin“ de Doru Popovici

„Miorița“ de Carmen Petra-Basacopol



Magdalena Popa și George Bodnarciuc în „Daphnis și Chloe" de Ravel. Coregrafia — Amato Checiulescu

„Rapsodia I" de George Enescu în interpretarea trupei de balet a teatrului „Fantasio" din Constanța
Regia — Oleg Danovski

Scene din baletul „La Piață" de Mihail Jora

Aurora Rotaru în baletul „La piață" de Mihail Jora

„Gura Lumii"

culoare decît de obicei, parcă tensiunea surdă a iminenței loviturilor destinului s-a simțit cu o neobișnuită intensitate a construcției, a ridicării rolului din aproape în aproape, s-a extins pe spații mai ample decît de obicei. Rezultatul — un mare rol pentru un mare actor și cîntăreț, mai mult, pentru un interpret care își apropie elementele fundamentale ale rolului interpretat în ceea ce are el mai limpede și, totodată, mai dificil : în expresie (și poate că nu ajunge pentru aceasta numai înțelegerea, ci este necesară și o anumită putere de a te transpune în datele rolului, puterea presupunînd însă înrudire de fond, consonanța spirituală, apropiere structurală...).

Alături de David Ohanesian, alte apariții notabile : Ioan Hvorov în copleșitorul rol al profetului orb Tiresias, rol în care se întîlnește ca să zicem așa, tragicul în „faza finală", rezultatul dureros al atingerii omului cu dimensiunea tragică a existenței care, în mod simbolic, deși i-a răpit vederea i-a oferit darul atît de greu de purtat al proorocirii, al profeției destinelor celor mai de neîndurat ; se poate desprinde în interpretare o desăvîrșită înțelegere a acestor caracteristici ale rolului, transpuse muzical și scenic cu sobrietate, dublate de o reținută emfază dramatică, de un dramatism nu însă împins spre marginile spectaculosului și facilului. În roluri de involuntari mijlocitori ai destinului, Dan Zancu — Creon și Valentin Teodorian — Păstorul, apariții scenice în limitele unei adecvate apropieri de rol, adecvare propulsată însă, prin calitățile vocale și prin experiența scenică, la dimensiunile unei reușite. În rolul Marelui preot — basul Viorel Ban, o prezență sobră, îmbrăcînd simbolic hainele sacerdoțiului, prezență într-un rol de la a cărui înălțime ambițiile omenești devin meschine iar loviturile soartei își micșorează amplitudinea, rol al unui personaj care, alături de Tiresias pare simbol al veșniciei, al dominării oarbe a imuabilului într-o lume în care tentativa oedipiană reprezintă prima ridicare hotărît cercetătoare a omului împotriva a denecercetatului. Deosebită a fost contribuția prezențelor feminine în realizarea acestui mare spectacol. Astfel, memorabilul rol al Iocastei, corespondent feminin al lui Oedip, a primit, în interpretarea remarcabilă a Veronicăi Gârbu, o tălmăcire pe măsură, replică pe deplin la înălțimea amplorii personajului creionat de David Ohanesian. Mihaela Botez — Sfinxul, rol cîntat cu o neobișnuită căldură și Antigona — Elena Grigorescu, au completat acest veritabil eveniment al scenelor lirice. Remarcabile contribuțiile lui Emil Iurașcu — Tezeu, rol cîntat cu neobișnuită fermitate și siguranță, Constantin Gabor — Un paznic al cetății, prezență grăitoare a neomeneștii înfruntări a omenescului cu neomenescul, Constantin Iliescu — Laios, regele Tebei, rol înălțat la ridicatele exigențe ale unui personaj care, deși luptînd împotriva destinului dezvăluit, cade inexorabil victimă aceluiași destin, de neevitat, Gabriela Stănescu — Ismena, prezență lină și discretă, într-o excelentă adecvare la rol : iată cîteva din contribuțiile remarcabile la această remarcabilă desfășurare scenică.

La fel ca în tragedia antică, corul este personajul principal, un personaj excelent realizat și finisat de Stelian Olariu, un personaj ridicat la înălțimea tuturor participărilor prestigioase, strînse în distribuția acestui memorabil spectacol. Iar „în cele din urmă, însă nu la urmă", trebuie subliniată prezența orchestrei, excelent încadrată în acest edificiu vast, complex, în același timp pestriț și închegat, a cărei conducere a fost asigurată de *Cornel Trăilescu.* Mai mult, Cornel Trăilescu, semnînd conducerea muzicală a întregului spectacol, realizează ceea ce am putut numi, în cîteva inexpresive cuvinte, un adevărat moment de referință în ceea ce privește punerea în scenă a capodoperei enesciene. Și într-adevăr, viziunea largă reușind cuprinderea firească, organică a acestui spectacol întinzîndu-se pe durată atît de mare, modul cel mai potrivit în care Cornel Trăilescu reușește întregirea punerii în scenă (în colaborare cu Jean Rînzescu) atribuind fiecărui element rolul, ponderea și amplasamentul scenic și dramatic cele mai potrivite, siguranța elegantă și supleța îndeajuns de fermă pentru a nu scăpa detaliile, însă suficient de elastică pentru a evita „crisparea" vastului ansamblu condus cu măiestria specifică numai acelor „vrăjitori" ai baghetei la care înzestrarea se combină necesar cu experiența, slefuirea întregului rezervor de rafinate sonorități, potențate inegalabil de geniul enescian, în acea seară adusă în sală la una dintre cele mai fidele —și, în același timp, cele mai personale — interpretări, „guvernarea" nepărtinitoare, limpede și sigură a vastelor suprafețe polifonice ale operei, pe rînd aduse în primplanul audiției sau coborîte în substratul de leit-motive, în țesătura melodică a partiturii, ca un vast rezervor de potențe succesiv perindate în conștiința ascultătorilor, stăpînirea măiastră a greutății aparatului orchestral sau filigramarea momentelor rarefiate sau de solistică, la care se adaugă o neobișnuită disponibilitate de transpunere interpretativă deopotrivă în situațiile senine, solare, cît și în momentele de tensiune surdă, de dramatică coliziune a întîmplărilor în viața cetății grecești — toate acestea sînt tot atîtea elemente care, departe de a fi simple atribute ale unui dirijor pregătit profesional, sînt daruri pentru un muzician de excepție, conducînd un vast și valoros ansamblu pe „cărările" uneia dintre culmile geniului liric, în ceea ce am putea numi, fără cele mai mici rezerve, un spectacol de excepție.

Viorel CREȚU

Teatrul Mare Academic de Stat al URSS

DAMA DE PICĂ

Prima întîlnire cu artiştii ansamblului moscovit, prilejuită de spectacolele din festival, s-a desfăşurat în ambianţa de intens romantism a muzicii ceaikovskiene pentru *Dama de pică*, partitură celebră, mult apreciată şi de melomanii bucureşteni care urmăriseră lucrarea şi pe scena Operei Române, acum aproape două decenii. Baza muzicală, adăugată faimei Teatrului Mare, a creat în jurul acestui prim spectacol vibraţia specifică marilor evenimente artistice. Urmărind desfăşurarea operei, rememorînd impresiile, se poate spune fără ezitare că aceste premise au fost întrutotul justificate, contribuind la largul ecou al prezenţei interpreţilor sovietici în Bucureşti.

Prima impresie este, de la bun început, legată de concepţia dirijorală a lui Iuri Simonov care, cu patos şi fără reticenţe, consideră că interpretarea muzicii lui Ceaikovski trebuie situată la tensiunea maximă, excesiv de fierbinte, puternic sentimentală. O asemenea concepţie, fără asigurarea unei relaţii artistice superioare, cu ansamblul de cîntăreţi şi, mai ales, cu orchestra şi corul, nu este viabilă. Or tocmai aici este marea satisfacţie a spectacolelor *audiate* şi, de abia apoi, văzute. Fluxul muzicii domină, determină şi copleşeşte, pe interpreţi şi spectatori laolaltă. Se cîntă cu o exactitate ce presupune simţire, cu un dozaj al culorilor care descoperă o „altă" partitură orchestrală, mult mai complexă, la romanticul rus. În urma acestei impresii se adaugă cea a regiei, concepute în spiritul montărilor fastuoase, cu risipă de amănunte şi cu gust pentru monumental (L. V. Baratov). Dincolo de aceste aspecte care îşi află totuşi deplin locul în opera romantică, conducerea jocului actoricesc merită elogii, ca şi nivelul unitar cu care este realizată distribuţia, fără a detaşa ostentativ vreun cîntăreţ sau actor, vreun membru al corului sau vreun dansator. Unele reliefuri există, dar pornind de la muzică, conturînd chipul liric al lui Gherman (solidă tălmăcire vocal-scenică a lui Alexandr Lomonosov), cel meditativ al Lizei (Markvala Kasraşvili, o cîntăreaţă care îşi cunoaşte posibilităţile şi nu caută să le depăşească) sau decorativ-frumos (Alexandr Voroşilo), decorativ-malefic (celebra „Contesă", compusă de Larisa Andreeva). Dar nu de aceste prezenţe îşi aminteşte cel care a urmărit spectacolul, ci de lumea pasională a romantismului, de nesfîrşitul clocot al suferinţei şi iraţionalei goane după fericire pe care le descrie Ceaikovski, martor şi erou al unor asemenea trăiri. Acest adevăr, în *Dama de pică*, s-a impus cu toată puterea, convingînd pe oricare om dornic a pătrunde în tainele unui secol denumit „romantic".

MOZART ŞI SALIERI

Necunoscută publicului nostru, această mică dramă muzicală a lui Rimski Korsakov a suscitat, cum era de aşteptat, mult interes. Tragedia puşkiniană oferă sau nu un suport muzicii ? Răspunsul, în versiunea Teatrului Mare din Moscova, este pozitiv, atît în ceea ce priveşte desfăşurarea componistică propriu-zisă, cît şi în legătură cu viaţa scenică a partiturii. Desigur, nu ni se oferă spectacolul strălucitor al marilor montări ; dimpotrivă, regizorul G.G. Pankov optează pentru imagini simple, pentru sugerarea unui cadru. Totul se desfăşoară în jocul celor două personaje care dialoghează şi mai ales în muzica orchestrei, unde alchimia pe care o face Rimski Korsakov este încîntătoare prin echilibru şi sensibilitate. Continuînd să fie muzică rusă, ambiţia stilistică receptează firesc nuanţe ale stilului mozartian, mai mult instrumental decît vocal. De aici această sinteză specială care place sau nu, în funcţie de disponibilitatea ascultătorului, refuzul neputînd să fie însoţit de nerecunoaşterea măiestriei compozitorului. Dialogul Mozart-Salieri a avut aceleaşi elemente actoriceşti pe care ni le dezvăluise şi muzica. Salieri reacţionează ca un artist romantic rus (G. Selezniov), Mozart îi opune o tipologie mai apropiată de Viena, cu umbre care vin însă de la Puşkin (Denis Korolev). Maximă discreţie, bun gust şi firesc în legarea replicilor, evoluţia celor doi interpreţi ne-a ajutat, împreună cu dirijorul Marc Ermler, să descoperim o lucrare care merită mai mult decît simpla preţuire trecătoare.

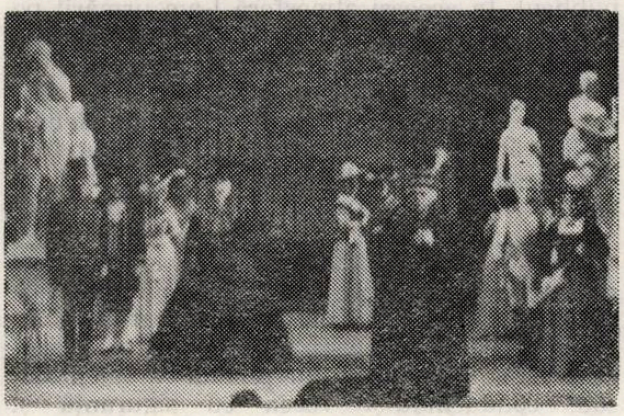
IOLANTA

Din raţiuni repertoriale asemănătoare cu prezentarea operei lui Korsakov, alegerea *Iolantei* de Ceaikovski a completat spectacolul secund al Teatrului Mare, fără pretenţia stabilirii unor corespondenţe stilistice între cei doi compozitori. De fapt sînt greu de imaginat şi înrudirile de simţire şi romantism între cele două titluri ceaikovskiene, *Iolanta* aparţinînd unei cu totul alte lumi decît *Dama de pică*. Această ultimă partitură lirică a compozitorului rus poartă semnele măiestriei incontestabile şi ale acumulării de experienţă, dar nu mai are bogăţia şi generozitatea tinereţii. Totul se desfăşoară într-un cadru clasicizat din care ararеori se desprind fraze mai avîntate. Povestirea nu atrage în mod deosebit, convenţia genului de operă este marcantă, trece peste adevărul scenic. Dincolo de asemenea rezerve, să recunoaştem că realizatorii spectacolului au făcut tot ce este posibil pentru a lumina partitura. O regie fermă — G.M. Moralev —, o scenografie plină de inventivitate şi cu grijă pentru

Evgheni Nesterenko în „Iolanta" de Ceaikovski

Zurab Sotkilava în „Iolanta"

Denis Korolev și Evgheni Nesterenko în „Mozart și Salieri" de N. Rimski—Korsakov



Scenă din „Dama de Pică"

stilul „basm" — N.N. Zolotarev — erau însoţite de ambiţia muzicală elegantă impusă de Mark Ermler la pupitrul dirijoral. Tocmai în această ambianţă existau condiţii de detaşare solistică în manieră de „grand opéra", ceea ce ne-a permis să observăm vocea generoasă a lui Artur Eisen, siguranţa acutelor sopranei Galina Kalinina în rolul titular, eleganţa liniei melodice la Alexandr Voroşilo, strălucirea şi uimitoarea prezenţă timbrală a tenorului Zurab Sotkilava, care a reuşit să smulgă ovaţii din partea tuturor entuziaştilor belcantoului. Dacă reţinem aceste merite, precum şi realul interes în cunoaşterea unei partituri încă neprezentate la noi, putem considera că acest al doilea program al Teatrului Mare s-a îmbinat fericit cu primul, oferind aspecte complementare ale romantismului rus, în condiţii artistice de excepţie.

CONCERTUL SOLIŞTILOR, CORULUI ŞI ORCHESTREI

Pentru a întregi cunoştinţa publicului nostru cu ansamblul Teatrului Mare Academic al U.R.S.S., una din serile festivalului a programat un concert care reunea soliştii, corul şi orchestra. În condiţiile unei autentice demonstraţii de măiestrie, oaspeţii au desfăşurat în faţa ascultătorilor cîteva din paginile celebre de operă romantică rusă, italiană şi franceză, selecţionate din repertoriul curent al ansamblului. Desigur, noutatea aparţinea în primul rînd modului în care aveau să fie interpretate, şi aici cîteva mari voci ne-au fost revelate în toată splendoarea lor. Elena Obraztova, cîntăreaţă care cunoaşte actualmente o reputaţie mondială pe toate scenele lirice, a impresionat publicul prin complexitatea personalităţii sale, pusă în slujba unui glas de excepţie. Linia nobilă a ariei din *Fecioara din Orléans* de Ceaikovski, intensitatea dramatică a celei din *Cavaleria Rusticana* de Mascagni au electrizat publicul. În aceeaşi atmosferă l-am urmărit pe Evgheni Nesterenko, artist de primă mărime al scenelor lirice actuale, interpretînd cu o vădită măiestrie actoricească şi muzicală celebra arie a lui Basilio din *Bărbierul din Sevilla* de Rossini. Alături de aceştia, au evoluat încă cîţiva solişti, unii deja cunoscuţi de noi, ca soprana Tamara Milaşkina, alţii la prima întîlnire cu publicul bucureştean — tenorul Lev Kuznețov, soprana Lidia Kovaliova. Un punct de interes remarcabil a fost, în programul oaspeţilor, reîntîlnirea cu un laureat al Concursului „George Enescu", baritonul Iuri Mazurok, artist aflat acum în plinătatea talentului său, conducîndu-şi vocea cu siguranţă şi eleganţă.

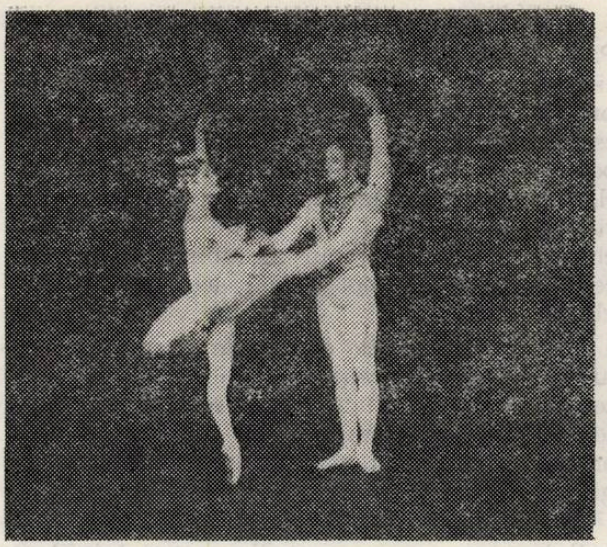
Virtuţile demonstrative ale acestui concert reieşeau şi din cîteva prezenţe solistice instrumentale, alese pentru a arăta care este nivelul membrilor orchestrei. Sînt demne de cele mai calde aprecieri interpretările date muzicii lui Bach şi Saint-Saëns de către violoniştii Iuri Torcinski şi Serghei Grişenko, precum şi virtuozitatea clarinetistului Rafael Baglasarian, capabil a oferi o versiune deplin argumentată a *Sonatei* de Tiberiu Olah. Întregul program a fost condus de cei doi dirijori admiraţi în spectacolele de operă, Iuri Simonov, puternic şi cu personalitate telurică, Mark Ermler, mai liric, realizînd sonorităţi bogat colorate. Sub bagheta lor, paginile vocal-simfonice *(Cîntec despre Lenin* de Holminov şi finalul operei *Război şi pace* de Prokofiev) au răsunat monumentale, într-o fastuoasă desfăşurare a tuturor forţelor orchestrei şi corului. Ambianţa acestui concert, impresiile spectacolelor lirice se cumulează, lăsînd amintirea unuia dintre momentele marcante ale actualei ediţii a Festivalului, devenind date de referinţă pentru cronica manifestărilor închinate Centenarului enescian.

Grigore CONSTANTINESCU

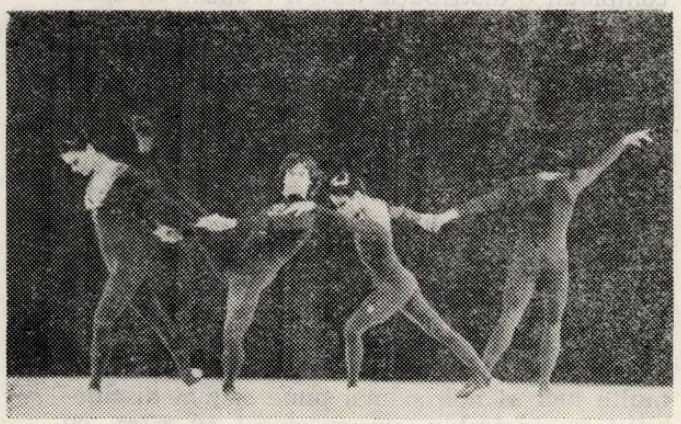
„O noapte furtunoasă" şi „La piaţă"

Deschiderea celui de al IX-lea Festival Internaţional „George Enescu" a prilejuit Operei bucureştene o seară românească în care au figurat două dintre lucrările reprezentative pe care literatura muzicală autohtonă le-a dedicat scenei : comedia muzicală *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu şi baletul *La piaţă* de Mihail Jora.

Pagină antologică în creaţia noastră lirică, opera lui Paul Constantinescu îşi păstrează, în ciuda trecerii anilor, prospeţimea şi verva caracteristică, ea reuşind o perfectă fuziune între textul lui Caragiale şi melodica ironică a lui Paul Constantinescu. Compozitor, după părerea mea, încă insuficient preţuit la justa lui valoare, Paul Constantinescu se arată un meşter de primă mînă care poate oricînd sta alături de maestrul Enescu (şi nu în umbra lui). *O noapte furtunoasă* este o operă admirabilă, cu ritm şi nerv, cu mult haz, şi toate acestea sînt rezultatul unei contopiri ideale a inegalabilului verb caragialesc cu o muzică plastică, colţată sau languroasă, incisivă sau siropoasă (după cum o reclamă textul) ; întregul stă însă sub semnul unui subtil bun gust general care cerne totul cu discreţie, rezultanta fiind o adevărată încîntare artistică. Am regăsit pe scena operei viziunea regizorală a maestrului Jean Rînzescu, am regăsit aproape în totalitate o echipă care de mulţi ani „ţine" afişul acestei reprezentaţii. Intre soliști am detaşat plasticitatea scenică a lui Constantin Gabor, sobrietatea lui Valentin Loghin, mobilitatea vocală a Adrianei Alexandru Pop, pre-



„Spărgătorul de Nuci" de Ceaikovski în interpretarea soliștilor Marion St. Claire și Michael Beare — Anglia



Baletul „Sopianae" din Pécs — R.P. Ungară

Josefina Mendez și Pablo More în „Lacul Lebedelor"

Maria Rosa — Spania în spectacolul „Flamenco"

Daphnis și Chloe

cum și prezența de ținută a lui Florin Diaconescu. Alături de ei, Marcel Anghelescu, Lucia Becar și Matilda Onofrei-Voiculeț au completat o distribuție care a realizat un spectacol bun. Un cuvînt pozitiv și pentru orchestra condusă cu discreția și precizia caracteristică lui Carol Litvin, un excelent dirijor de operă.

A urmat o reîntîlnire cu baletul maestrului Jora, temutul dar prețuitul magistru al atîtor generații de muzicieni români, neîntrecutul maestru al baletului și liedului românesc. Reîntîlnirea a constituit pentru mulți (sau poate pentru toți) o mare surpriză întrucît am avut ocazia să urmărim baletul joresc într-o nouă viziune coregrafică, aceea a lui Ioan Tugearu. Ce ne-a propus tînărul maestru coregraf : multe lucruri noi, și mai bune și mai discutabile ; în ansamblu, un spectacol cu ritm, cu pulsație dar, repet, pe alocuri discutabil. Poate că ideea aducerii pe scenă a Domnului Goe și a Mămiții chii (aceasta cam șters conturată ca personaj) ar rezista, de rezistat însă nu cred că rezistă momentul central „compus" muzical de Tugearu („numărul" lui Goe, destul de lung, desfășurat pe un fundal asigurat doar de bătăi ritmice, element muzical aflat într-un dezacord total cu ansamblul muzical general). Nici personajul „fotograful" nu mi s-a părut prea fericit găsit. În fine, modificarea muzicală de la început (nu se începe cu ... începutul partiturii, ci se aduce mai întîi o secvență mai din mijloc) din nou mi se pare discutabilă. Sigur că sînt și lucruri bune, și în primul rînd aș menționa caracterizarea coregrafică făcută Chivei și Plutonierului (bine conturați de Aurora Rotaru și respectiv George Bodnarciuc) și mai ales finalul (un excelent recital al lui Ștefan Bănică, admirabil secondat de Adrian Gheorghiu și Adrian Caracaș). În concluzie, un spectacol interesant dar la care cred că trebuie să se mai ... umble. Orchestra din nou bine sub aceeași autoritară baghetă a lui Carol Litvin.

Dan BUCIU

„Hamlet"

Opera Română, prima scenă lirică a țării, a inclus în cadrul manifestărilor dedicate centenarului enescian, alături de capodopera maestrului muzicii românești — *Oedip* —, o altă lucrare de referință pentru creația contemporană, opera *Hamlet* de Pascal Bentoiu.

Alăturarea celor două importante piese ni se pare revelatorie pentru spiritualitatea lăsată moștenire de mentorul muzicii românești, de puternica personalitate care a fost George Enescu.

Lucrarea, al cărui libret aparține tot lui Pascal Bentoiu, nu își propune, nici ca muzică, nici ca text, ilustrarea sonoră a dramei prințului danez, ci, prin păstrarea momentelor esențiale ale piesei, opera *Hamlet* devine un poem dramatic în care elementele cheie sînt Hamlet, semnificînd rațiunea și clocotul interior pentru aflarea adevărului, Ofelia, întruchipînd sentimentul pur al iubirii și Moartea, cea care pune punct final acestor existențe zbuciumate.

Neținînd seama de canoanele specifice genului operistic, lucrarea nu se constituie din succesiuni de arii, duete, etc., ci într-un fluid sonor de mare dramatism, în care interludiile orchestrale ridică tensiunea interioară a întregii opere.

Un plus de originalitate îl dă lucrării preludiul pentru cor a cappella, care introduce auditoriul în atmosfera frămîntată a personajului principal, anticipînd totodată deznodămîntul operei. Ce este deosebit de interesant în acest preludiu este tocmai tensiunea ce transpare din liniștea în care se desfășoară discursul muzical, constituindu-se într-o pagină corală antologică.

Distribuția acestei mari realizări a avut în frunte pe Florin Diaconescu, în rolul principal. Inteligența, rafinamentul și expresivitatea acestui interpret ne fac să credem că Hamlet va deveni pentru Florin Diaconescu ceea ce este Oedip pentru David Ohanesian. Excepțională este maniera, fără manierism, în care acest veritabil artist reușește să dea viață unui personaj atît de celebru, visat de toți marii actori dramatici. Menționăm, ca momente de vîrf ale evoluției lui Florin Diaconescu, monologul „A fi sau a nu fi" și finalul operei.

De mare expresivitate ni s-a părut și Silvia Voinea în dificilul rol al Ofeliei, cu un freamăt interior deosebit, neobișnuit pentru rolurile sopranelor de coloratură.

Debutantul Marcel Roșca, în rolul regelui, a făcut, în pofida unor dificultăți vocale în registrul grav, dovada formației sale de actor dramatic, încărcînd personajul cu întreaga gamă de stări simbolizînd perversitatea, minciuna, viclenia. Celălalt debutant, Bogdan Pancu, în rolul lui Osrick, a fost de asemenea expresiv, aducînd, prin scurta sa apariție, bufoneria des întîlnită în dramaturgia shakespeariană.

O altă interpretare de calitate o datorăm lui Nicolae Constantinescu, în rolul lui Laertes, care, în finalul operei, a atins momente de mare încărcătură emoțională.

Nu putem omite din distribuție pe Iulia Buciuceanu, Elvira Cîrje și Ion Stoian, care, prin participarea lor au împlinit o echipă excepțională.

De asemenea, cuvinte de apreciere pentru colectivul orchestrei dirijat de Cornel Trăilescu

și, în special, pentru magnificul cor al operei, care, pregătit de Stelian Olariu, constituie, cu fiecare apariție a sa, un personaj bine conturat.

Am lăsat la urmă regia, semnată de George Teodorescu, care a dovedit, o dată în plus, că o montare modernă care-și justifică existența, este oricînd binevenită, că publicul este receptiv la înnoiri, atunci cînd ele nu sînt gratuite. Mișcarea interpreților în scenă este sobră, reținută, supusă unei anumite rigori, impusă de muzica însăși.

Scena este aerată, decorurile (Roland Laub) simple, dar funcționale și jocul de lumini, pun mai mult în evidență coloritul general albnegru, singurul moment viu colorat fiind scena „teatrului în teatru", cînd măștile cad și adevărul declanșează deznodămîntul dramei.

Un spectacol de înaltă ținută artistică, o realizare demnă de această sărbătoare a muzicii, al IX-lea Festival internațional „George Enescu".

Mihaela NICULESCU

„Crăiasa zăpezii"

Frumoasa și familiara sală de concerte a Radioteleviziunii Române a fost gazda primitoare a unei interesante manifestări muzicale avînd un singur protagonist : lucrarea Lianei Alexandra, opera-feerie într-un act *Crăiasa Zăpezii* (după celebrul basm al lui Andersen). Deși nu era în primă audiție, lucrarea s-a bucurat de un meritat interes din partea publicului care a putut aplauda o performanță muzicală de ținută.

Este evident, pentru cine cunoaște partitura și intențiile autoarei, că o interpretare a acestei opere în formula „de concert" conduce la eliminarea unor elemente extrem de necesare în desfășurarea fluxului artistic, așa cum a fost el gîndit în ansamblu de către compozitoare. Trebuie să subliniem că Liana Alexandra și-a conceput lucrarea ca pe un spectacol total unde, alături de muzică, apar aspecte care vin să completeze fericit un întreg greu de secționat : mișcarea scenică a corului, pantomima, proiecțiile de film, jocuri de lumini. În felul acesta, acțiunea se desfășoară clar, iar muzica își definește cu precizie rolul, acela de susținătoare, de comentatoare a acțiunii. În versiunea „de concert" sigur că toate aceste lucruri au lipsit și, normal, am fost astfel frustrați de o bună „felie" dintr-un ansamblu pe care ni-l imaginam drept extrem de plastic, convingător.

Așadar, am putut aprecia doar partea strict muzicală, condusă cu siguranța și dezinvoltura pe care o cunoaștem deja în cazul Lianei Alexandra. Compozitoarea apelează la elemente sonore simple, la celule concise cu care clădește (deseori folosind tehnica muzicii minimaliste) arcuri sau pînze sonore plastice. Construcția de ansamblu apare solidă, prin circulația unor structuri sonore, iar orchestrația este clară plecînd de la un aparat instrumental redus numeric dar tratat logic, cu multă plasticitate. Intonațiile soliștilor dar mai ales ale corului (partituri susținute exclusiv de copii) se apropie de universul sonor al acestora, aspectul armonic (cu ușoare aluzii impresioniste) întregind un ansamblu muzical bine construit.

Sigur că în reușita spectacolului (pe care am dori să-l vedem și în versiunea lui completă) un cuvînt greu l-au avut interpreții. Liana Alexandra a avut șansa să beneficieze de un mănunchi de muzicieni de calitate, coordonați de acest rafinat și subtil șef de orchestră care este Ludovic Baci. Sub mîna sa expresivă s-au reunit orchestra „Musica Rediviva" (o prezență muzicală tot mai consistentă și prestigioasă) organista Ilse Maria Reich, corul de copii „Voces Primavera" (excelent pregătit de dirijorul Claudiu Negulescu, secondat de pianista Rodica Băluță) precum și soliștii-copii Anca Sigărtău, Rodica Oancea, Gabriela Amuzescu, Mihaela Oancea.

Dan BUCIU

„Tosca"

Spectacolul cu opera *Tosca* de Puccini dat de Opera Română în cadrul Festivalului s-a bucurat de participarea a doi oaspeți reputați : soprana Ghena Dimitrova din Republica Populară Bulgaria și tenorul italian Amedeo Zambon. Alături de ei a apărut Nicolae Herlea în fruntea unei distribuții omogene.

Rol de mare efect scenic și muzical, Tosca este o piatră de încercare pentru sopranele dramatice care își pot valorifica aici toate resursele expresive. Într-adevăr, Ghena Dimitrova posedă resurse vocale excepționale : are o voce de mare amploare, frumos timbrată, egalizată pe tot parcursul, strălucitoare în acut și densă în registrul grav. Ajutată de un temperament viguros, ea stăpînește cu mînă sigură momentele de maximă intensitate vocală și expresivă și de aceea actul II a fost momentul culminant al evoluției ei. Mai puțin la îndemînă îi stau lirismul, poezia fină, reținută ; ca de exemplu în duetul din actul I sau în aria „Vissi d'arte", care cer interpretei alte date decît volum vocal și frazare pe linie mare. Rafinamentele de detaliu ale primului act, unde replicile scurte, nuanțate foarte divers pretind o mare mobilitate, i-au scăpat întrucîtva,

și totul a sunat cam uniform. În schimb a rezolvat strălucit accentele tragice din actul II, gradația și culminația lor.

În rolul lui Cavaradossi, Amedeo Zambon a fost un partener de calitate, cu o voce mare, timbrată dramatic, cu acute briliante, cu siguranță în conducerea vocii. Scenele din actul II au fost convingătoare iar celebra arie „E lucevan le stelle" a avut patosul necesar.

Nicolae Herlea a fost un Scarpia de mare rafinament. Rolul este cizelat vocal și scenic pînă la ultimul amănunt. Personajul are adevăr psihologic, credibilitate, putere de convingere ; e o compoziție realizată cu mijloace minuțios dozate, gîndite îndelung.

Audiții repetate, citirea partiturii ne-au învățat că în *Tosca* orchestra are individualitate simfonică, că discursul orchestral dinamizează scena prin vitalitatea și tensiunea sa. Dar sub bagheta lui Constantin Petrovici, orchestra s-a redus doar la funcția de suport armonic, fără o participare activă în elaborarea complexului muzical. Iar tempo-urile trenau atît de lent încît obligau pe actori să facă pauze vizibile între diferitele acțiuni scenice pentru a aștepta orchestra. La stabilirea de raporturi sonore greșite au mai contribuit și cele 14 (sau mai multe) microfoane plasate pe scenă, care trimiteau vocile în sală în valuri, în funcție de puterea lor și de mișcarea actorilor.

Nedumeriri mi-a trezit și inovația regizorală din ultima scenă a operei : culminația tragică a story-ului (uciderea lui Mario și disperarea Floriei) a fost mutată în culise (în timp ce scena rămîne goală) ; tensiunea dramatică este astfel retezată brusc înainte de deznodămînt și finalul se dezechilibrează într-un efect ratat (ca să nu mai spunem că în marea ei scenă tragică artista nu este văzută și nici prea bine auzită). Știm cu toții că în teatrul clasic omorurile aveau loc în afara scenei, dar regulile acestea acționau pe la 1700 și de atunci estetica teatrală s-a modificat total, iar Tosca nu are nimic comun cu clasicismul, nici din punct de vedere teatral și nici muzical.

Și pentru că m-am oprit la regie m-aș referi la două personaje secundare, pentru că în *Tosca* ele au o pondere deosebită, creînd un fundal umanizat exceselor acțiunii exacerbate. Mi s-a părut străin de context personajul Roberti, care, cu bonomia lui stîngace, părea rătăcit aici de prin *Cavaleria rusticana ;* în tot cazul nu avea nimic din morga unui valet de casă mare sau din duritatea făloasă a unui zbir de-al baronului Scarpia.

Cît despre Sacristan, o tradiție de joc ne-a învățat că el trebuie să fie șchiop ; așa se obișnuiește și ne-am deprins cu această interpretare. Dar de ce și Temnicerul ? Un singur șchiop într-o operă nu e deajuns ?

Elena ZOTTOVICEANU

Spectacole de balet

Marea sărbătoare muzicală dedicată compozitorului român a inclus și prezența dansului susținut de valoroși soliști din țară și de peste hotare și de cîteva formații de balet, care au etalat un repertoriu divers de lucrări clasice sau originale, dintre care unele oferite în premieră.

Reprezentațiile coregrafice au fost inaugurate pe scena teatrului de operă de reluarea baletului *La piață* de Mihail Jora, compozitor de la nașterea căruia se împlinesc 90 de ani. Noua viziune coregrafică datorată lui Ion Tugearu își propune să nu repete concepția montărilor precedente ale aceluiași balet, dintre care cea mai cunoscută este coregrafia realizată în 1958 de Tilde Urseanu. Specificul acestui tablou coregrafic, redînd atmosfera și personajele pitorești ce animă o piață de la începutul secolului nu impune rigorile unei acțiuni dramatice stricte, ceea ce permite introducerea unor episoade sau personaje noi în stare să amplifice un cadru descriptiv încărcat de neprevăzut comic. Totuși se impune condiția ca orice element nou să servească dacă nu întrutotul schema libretului, dar în mod necesar spiritul muzicii atît de expresiv nuanțate a lui Mihail Jora. În acest sens momentele mai puțin realizate ale spectacolului ni se par proiecțiile cu imagini strict realiste ale unor tablouri de Steriadi și Luchian înfățișînd chivuțe și florărese precum si episodul jucat de personaje de identitate livrescă precum D-ul Goe și Mamitica rătăciți în mulțimea pieței care provoacă în mod nejustificat toanele agresive ale tînărului Goe. Dansul acestuia pe motive ritmice marcate de dansatori fără participarea muzicii nu își află explicație psihologică și provoacă un hiatus nedorit în structura muzicală bine definită a lucrării. Frumos realizate apar, în schimb, dansul țărăncilor, jocul oltenilor cu cobilițe, dansul chivuțelor, dialogul coșarilor, intermezzoul lăutarilor (interpreți Adrian Caracaș, Adrian Gheorghiu), care însoțesc poza hazlie a chefliului (Ștefan Bănică) precum și evoluția plină de lirism comic a soliștilor Aurora Rotaru în rolul frumoasei Chiva și George Bodnarciuc, în cel al seducătorului plutonier. Reprezentația cu baletul *La piață*, a cărei reluare îmbogățește repertoriul coregrafic cu o valoroasă piesă tradițională reflectă, în parte, intențiile realizatorului Ion Tugearu care mărturisește : „Ca modalități de punere în scenă și de limbaj în montarea mea am renunțat total la pantomimă, la detaliul romanțios, iar vocabularul de dans este modern, plecînd de la sugestia folclorică, fără a cita însă pasul popular, ca atare. Așa cum mi-am propus și pînă acum și o voi face

de cîte ori voi monta o lucrare românească, am urmat îndemnul lui George Enescu către muzicieni de a compune nu citînd folclorul ci creînd în spiritul lui şi am căutat şi de astădată să continui strădania maestrei mele de balet, Floria Capsali, către înjghebarea unei şcoli româneşti de dans cult".

O creaţie valoroasă reprezentînd din plin profilul personalităţii creatoare a lui Ion Tugearu, inclusă în programul festivalului a fost piesa coregrafică intitulată *Gura lumii*, prelucrînd fragmente simfonice de George Enescu şi Th. Rogalschi. Subiectul simplu trimite la idila curată de dragoste a doi tineri (interpreţi, Leni Dacian, Ion Tugearu), curmată de neiertătoarea, diabolica şi neostenita gură a lumii, întruchipată sugestiv de grupul dansatoarelor. Costumate în rochii negre, larg drapate, care dau aspectul unor păsări de pradă pîndindu-şi stăruitor victima, aceste personaje evoluează prin mişcări sinuoase, ameninţătoare sau furibunde prin gestul şi atitudinea implacabile, creînd atmosfera unui ritual grotesc şi a unui paroxism straniu. Expresivitatea remarcabilă a dansatoarelor este însoţită de o interpretare plastică de excepţie datorată solistei Natasa Trăistaru.

Dintre spectacolele oferite de oaspeţii străini amintim reprezentaţia cu *Lacul lebedelor* de Ceaikovski, susţinut de cuplul de soliști cubanezi Josefina Mendez şi Pablo More, alături de soliştii şi ansamblul de balet al operei noastre. Josefina Mendez face parte din categoria dansatoarelor de ţinută aleasă al cărei stil aminteşte de cel al Aliciei Alonso. Interpretarea ei s-a remarcat prin meşteşug tehnic, prin distincţie şi o gravitate solemnă aproape rece, prezentă uneori în detaşarea evidentă faţă de vibraţia lirică sau pasionată specifică rolului. O evoluţie mediocră a avut-o Pablo More în rolul prinţului, marcată de atitudini rigide, convenţionale, de o participare fără amplitudine şi de schiţarea pasajelor de dificultate cu seninătatea caracteristică unor desfăşurări simple de figuraţie.

O formă bună a dovedit acelaşi cuplu cubanez în cadrul recitalului de balet unde au interpretat piesa *Leda şi lebăda* pe muzică de Claude Debussy, coregrafia I. Tenorio, precum şi specificul *Dan-son*, muzica R. Prats, coregrafia Gustavo Herrera.

O premieră coregrafică românească originală oferită în cadrul festivalului a fost spectacolul regizat după un libret propriu de Mihaela Atanasiu de la Teatrul de Operetă, intitulat *Lecţia de dragoste*, pe versuri de Marin Sorescu, muzica : Adrian Enescu. Folosind consecvent formula spectacolului dansat, vorbit şi cîntat, autoarea tinde către un dialog deschis cu publicul, propunîndu-i teme esenţiale de gîndire, incitîndu-l permanent la o meditaţie activă, mobilizîndu-i sensibilitatea şi receptivitatea artistică şi captîndu-l pe nesimţite într-un univers sublimat de metafora poetică sau de mişcarea simbolică, percutantă a dansului. Ca şi în creaţiile precedente ale autoarei, recunoaştem aceeaşi predilecţie a introspecţiei sincere nesofisticate, a probei fruste a sentimentelor, a incandescenţei trăirilor, a opţiunii pentru un ideal, a preţului cerut de actul artistic şi de redarea perfecţiunii care pe mulţi oboseşte dar pe alţii obligă. La toate acestea se adaugă tema zborului înalt, elogiul pentru cei ce au vocaţia avîntului şi sfidează legile gravitaţiei deşi riscă să primească „cele mai multe pocnituri în cap". Acelaşi elogiu al fiinţei care îndrăzneşte, care gîndeşte este adus de leitmotivul versurilor lui Marin Sorescu unde se pomeneşte de avansul invariabil ce desparte omul cufundat în gînduri „păşind grav cu mîinile la spate" de monstrul de fier ce goneşte din urmă încercînd zadarnic să-l ajungă.

Noutatea şi intensitatea artistică specifică creaţiilor coregrafei Mihaela Atanasiu ce explică ecoul de prestigiu obţinut de trupa de balet a teatrului de operetă în ţară şi străinătate, reclamă în acelaşi timp o maximă exigenţă care să evite unele accente de proză sau divertisment şi să cultive o formulă coregrafică viabilă, de acut interes contemporan.

O altă premieră românească valoroasă prezentată în cadrul festivalului a fost baletul *Mioriţa* de Carmen Petra Basacopol, interpretat de trupa de balet a teatrului „Fantasio" din Constanţa, în coregrafia maestrului Oleg Danovschi. Spectacolul constituie o nouă probă a disponibilităţilor creatoare ale acestei tinere formaţii condusă constant spre succes de harul însufleţit al maestrului Oleg Danovschi. Concepţia regizorală urmăreşte îndeosebi reliefarea filonului epic ceea ce nu exclude aluzia poetică sau tîlcul metaforic al textului mioritic. Coregrafia minuţios elaborată, compunînd excelent desfăşurările de ansamblu sau dialogul soliştilor (interpreţi : Elisabeta Manolache şi Florin Brînduşe) ar fi avut o şansă sporită dacă ar fi fost dublată de o scenografie adecvată fără efecte exterioare scoase şi mai mult în evidenţă de o scenă incomodă cum este cea a operetei cu posibilităţi limitate de spaţiu, iluminare şi redare sonoră, stînjenind evoluţiile coregrafice de anvergură. În acelaşi cadru al recitalului de balet găzduit de Teatrul de operetă, au răsunat acordurile *Rapsodiei I* de George Enescu executate cu măiestria ştiută de tinerii dansatori din Constanţa. Recitalul a prezentat şi remarcabilul *Poem bizantin* de Doru Popovici, interpretat de un grup de balerini de la operă (soliști Eugenia Cotovelea şi Nicolae Deneş) în coregrafia Alexei Mezinces-

cu. O evoluție excelentă au avut-o prim soliștii Magdalena Popa și George Bodnarciuc în adagioul din *Daphnis și Chloe* de Ravel și cuplul englez Marion St. Claire, Michael Beare în Pas de deux din *Spărgătorul de nuci* de Ceaikovski și *Elegie* de Fauré. O surpriză deosebită în recital a fost adusă de grupul de balerini austrieci de la Theater an der Wien, conduși de coregrafa Blanka Modra, care au oferit în premieră absolută transpunerea coregrafică a *Impresiilor din copilărie* de George Enescu, realizare ce s-a remarcat printr-un desen grațios, prin armonie și spontaneitate, prin reverie calmă și exuberanță, urmîndu-se discret sugestiile muzicii marelui compozitor, căruia baletul îi aduce astfel un nou și sensibil omagiu.

Emilia ENACHE

Compania „Lar Lubovitch"

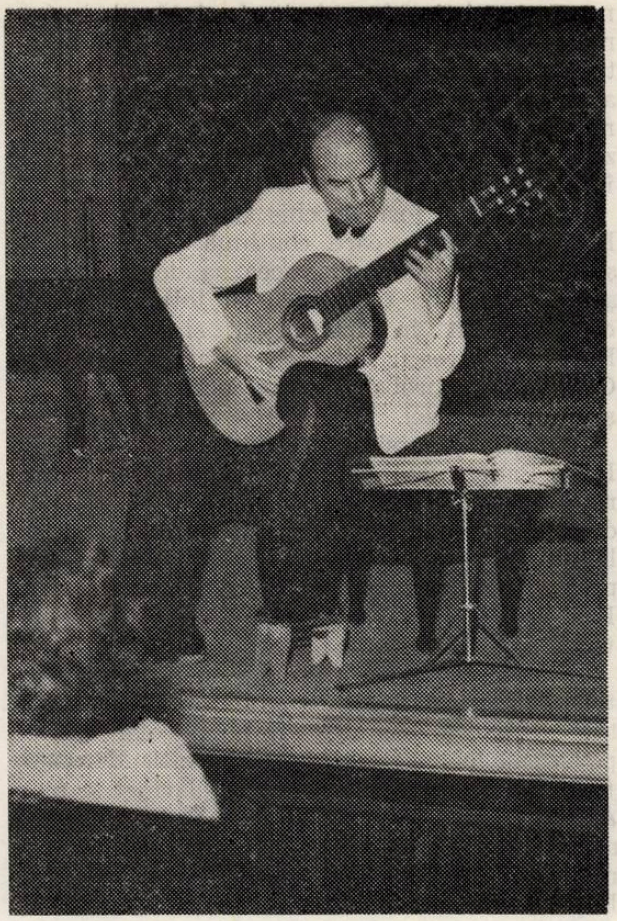
După spectacolele mai multor ansambluri de balet din S.U.A., urmărite în anii precedenți la București, compania tînărului coregraf Lar Lubovitch din New York a confirmat diversitatea preocupărilor manifestate de baletul modern american. O explicație în acest sens ne-a fost oferită de Lar Lubovitch însuși, în cadrul conferinței de presă organizată la A.T.M. Potrivit declarației sale, există în Statele Unite două tendințe distincte în materie de balet, corespunzînd gustului și preferințelor a două categorii distincte de public : cel din New York și din Campus-urile universitare, receptiv la tot ce este nou, modern, îndrăzneț, și cel din restul țării, mai înclinat spre baletul tradițional și spre acela cu caracter de divertisment. În consecință, Lar Lubovitch își organizează programele în funcție de publicul căruia i se adresează. Necunoscîndu-l pe cel din București, el a prezentat un spectacol răspunzînd ambelor preferințe, chiar dacă unele din baletele incluse în program nu reflectă orientarea sa actuală. În mod concret, s-a referit la *Salt*, pe muzică de Duke Ellington, o evocare a jazzului anilor '50, realizată prin mijloace decorative, inspirate din dansurile la modă în epoca respectivă.

Deși nu a inclus în mod expres, în această categorie, și baletul intitulat, în mod criptic, *Înainte de după (După înainte)*, pe muzica *Concertino-ului pentru cvartet de coarde* de Stravinski, se poate totuși presupune că aceasta este realitatea, dacă avem în vedere vechimea creării lui (1970) și caracterul coregrafiei. Într-adevăr, pe muzica lucrării lui Stravinski — scrisă în 1920 pentru cvartetul de coarde Flonzaley și orchestrată în 1952 pentru 12 instrumente, dintre care 10 suflători și doar 2 coarde —, o muzică cu „îngrămădiri de disonanțe, contrapuncturi sfîșiate, motive melodice de o linearitate descărnată, pasaje lungi cu o articulare ritmită agitată" (Roman Vlad), se desfășoară un lung duet de dragoste, un fel de „pas de deux" modern, în cursul căruia cei doi parteneri (Christine Wright și Charles Martin) exprimă mai degrabă duioșia decît sfîșierea dragostei.

Baletele care se înscriu în mod evident în noua orientare a lui Lar Lubovitch — realitate confirmată personal de coregraful american — sînt *Steaua nordului* și *Cavalcada*, primul pe muzică de Philip Glass, al doilea de Steve Reich, cu care a început și s-a încheiat spectacolul. Ambele partituri folosesc formule scurte, care se repetă obsesiv, pînă cînd se opresc brusc, rămînînd în suspensie, și cedînd locul altei formule, la fel de obsedante. Pe această muzică, Lubovitch imaginează episoade de o mare diversitate a exprimării coregrafice, mai mult de ansamblu, dar și (mai ales în *Steaua nordului)* solistice, toate pline de dinamism, de vitalitate, mergînd pînă la frenezie. Dansatorii se vădesc perfect adaptați atît la tehnica baletului clasic, cît și a celui modern, condiție indispensabilă pentru a putea traduce în fapt ideile îndrăznețe ale lui Lar Lubovitch, tinzînd în esență la crearea impresiei unei libertăți corporale totale, deși mișcarea scenică urmează liniile de forță ale unei arhitecturi spațiale riguroase.

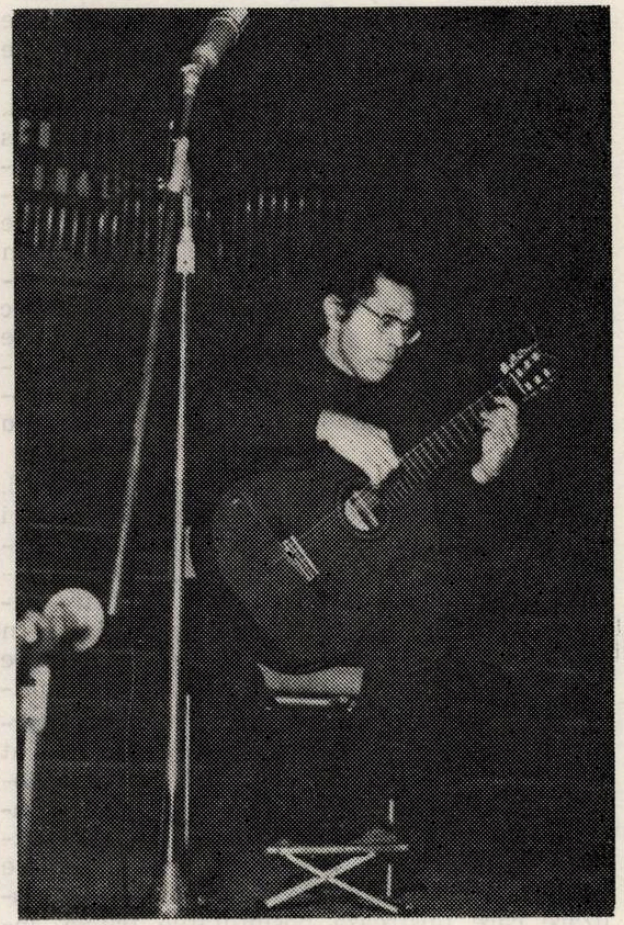
Compania „Sopianae"

La al doilea turneu în România — după cel anterior din 1965 — compania de balet „Sopianae" (numele antic, roman, al orașului Pécs) s-a prezentat cu un program bazat în exclusivitate pe creații din marea muzică universală — Bach, Mahler, Stravinski. Folosirea pentru balet a unor lucrări muzicale concepute de compozitorii lor pentru sala de concert, fără nici o intenție programatică, poate prilejui realizări coregrafice valabile în măsura în care creatorii acestora găsesc echivalențe de mișcare fie în stilul epocii, fie în cadrul unei viziuni moderne, dar fără a recurge la o acțiune concretă, la o „poveste". Sándor Tóth — actualul director al companiei — a urmat această cale în *Concertele brandenburgice nr. 2 și 3* de Bach, reunite într-un unic balet, pe care le-a coregrafiat într-un stil modern. Fără nici un decor, în plină lumină, dansatorii evoluează în costume simple, de culoare neutră, creînd — prin îmbinarea ingenioasă între soliști și ansamblu — o corespondență vizuală a dialogului bachian între grupul solistic „concertino" si „tutti"-ul or-



Julian Bream — Anglia

Leo Brouwer — Cuba



„Impresii din Copilărie" de George Enescu în interpretarea soliștilor de la „Theater an der Wien"

chestral. Mişcările se desfăşoară în deplină concordanţă cu caracterul muzicii, sugerînd echilibrul interior, ordinea, seninătatea. În părţile finale ale celor două Concerte, expresia bucuriei este pigmentată cu un agreabil umor.

Pentru transpunerea coregrafică a *Adagio*-ului final din *Simfonia a IX-a* de Gustav Mahler, acelaşi Sándor Tóth nu a mai mers pe acest drum. La ridicarea cortinei, pe o linişte absolută, un grup de balerini, în costume foarte divers colorate, se mişcă liber pe scenă. Cînd începe muzica, impregnată de un intens tragism, specific mahlerian, evoluţia dansatorilor are loc după un libret închipuind o acţiune dintre cele mai concrete, despre iubirile trecătoare din viaţa unei femei, în cele din urmă părăsită de toţi bărbaţii. Dincolo de interpretarea extrem de sugestivă a Dorei Uhric în rolul femeii, se pune întrebarea dacă între muzica lui Mahler şi această poveste de natură sordidă, desfăşurată într-o ambianţă evocînd plastica expresionistă, poate exista vreo legătură.

În *Sărbătoarea primăverii* de Stravinski, coregraful Imre Eck — fondatorul companiei — a avut la dispoziţie indicaţiile compozitorului însuşi, a cărui partitură a fost de la început destinată montării scenice de către baletele pariziene ale lui Diaghilev în 1913. În linii mari, el a urmat libretul original, care imaginează ritualul păgîn al sărbătorii primăverii, prin sacrificarea unei fecioare. Interpreta acestui rol solistic, Maria Bretus, a ştiut să exprime clar trecerea treptată de la îndoială la spaimă, în timp ce în jurul ei — conform dorinţei lui Stravinski — „mişcări ritmice de o extremă simplitate" erau executate de „blocuri compacte de oameni". Este o realizare care ilustrează posibilităţile trupei, într-o pagină consacrată a muzicii veacului XX, adeseori folosită de diferite companii de balet modern.

Edgar ELIAN

Recital de lieduri

Recitalul de lieduri, găzduit de sala Conservatorului bucureştean în cadrul suitei de manifestări artistice consacrate centenarului Enescu, a constituit mai mult decît o aleasă înmănunchiere a unor artişti de elită ai vieţii noastre muzicale. A fost, pe de o parte, o demonstraţie concentrată de forţe şi personalităţi muzicale diferite, pe de altă parte un pluriomagiu adus marelui sărbătorit prin includerea creaţiei sale vocale în microrecitalurile prezentate şi, în fine, o sinteză a valorilor noastre artistice (compozitori, cîntăreţi, instrumentişti) ca un simbol al sensibilităţii şi talentului autohton. În ansamblu, deci, am putut audia un concert vocal cameral de certă ţinută care a delectat numerosul auditoriu, prezent în după amiaza zilei de 23 septembrie în sala „Enescu".

Recitalul a fost deschis de artista emerită Emilia Petrescu, care continuă să ne încînte şi să ne uimească cu vocea sa de o puritate şi o prospeţime tinerească cu totul ieşite din comun. Atît în Enescu cît şi în Debussy, Emilia Petrescu, bine secondată de Adriana Grossman, a probat un simţ perfect al stilului şi al construcţiei.

În replică, versiunile interpretative ale lui Ionel Pantea (avîndu-l la pian pe acest admirabil muzician care este Ferdinand Weiss) s-au detaşat prin mobilitatea şi maleabilitatea solistului clujean. Ironic în Enescu, cald şi expresiv în Dima, romantic în Schubert, Ionel Pantea a demonstrat o frumoasă ştiinţă a cîntului.

Virginia Manu ne-a propus un repertoriu interesant, grupînd două lieduri de Enescu, alături de excelentul ciclu al lui Nicolae Coman pe versurile lui Giuseppe Ungaretti, *Metamorfozele cerului*, pentru soprană, clarinet şi pian. Astfel, alături de reputata noastră soprană, am putut aprecia performanţele muzicale remarcabile ale clarinetistului Aurelian Octav Popa şi ale acestei fine şi rafinate muziciene care este Lavinia Tomulescu Coman.

Vocea puternică, bine timbrată a Edithei Simon, acompaniată de acelaşi apreciat şi renumit pianist Ferdinand Weiss (aş putea remarca aici admirabilele efecte sonore obţinute prin jocurile sale de pedale) ne-au purtat prin imaginile sonore ale lui Enescu, Brahms şi Bartók, reuşitele fiind la fel de bune în toate paginile parcurse.

Florin Diaconescu ne-a propus un miniprogram Smaranda Oţeanu, revenită la „sentimente componistice" pe care le părăsise aproape definitiv după terminarea Conservatorului. Partiturile Smarandei Oţeanu ne-au făcut să regretăm absenţa îndelungată a acestei compozitoare de pe scenele de concert. Ce am ascultat miercuri este poate preludiul unei viitoare opere (? !) Oricum, simţul dramatic al autoarei este incontestabil.

În încheierea programului, vocea frumoasă, bine timbrată, egală în registre, a Sandei Şandru (voce de mare perspectivă, dar insuficient solicitată de forurile competente faţă de reala ei valoare) a găsit un excelent suport în pianistica sensibilă, cizelată, de mare calitate a Laviniei Tomulescu Coman. Cele două muziciene au parcurs cu dezinvoltură un repertoriu divers stilistic, cu solicitări multiple şi dificile, rezultatul fiind o simbioză perfectă care atestă o mare putere de înţelegere şi de comunicare. Astfel, creaţia românească a fost prezentă prin numele lui George Enescu,

Diamandi Gheciu, Mihail Jora și Dumitru Capoianu, lor alăturîndu-li-se două alese realizări ale lui Richard Strauss.

Nu mai putem adăuga, în încheiere, decît faptul că sperăm să nu așteptăm următorul Festival Enescu pentru a avea prilejul să mai ascultăm din nou un program realizat la o asemenea ținută artistică.

Magda BUCIU

Recital Radu Lupu

De-a lungul anilor, Radu Lupu a devenit din ce în ce mai mult o voce perfect distinctă în concertul mondial al așilor claviaturii — și lucrul a fost confirmat în chip cît se poate de convingător de seara Schubert prezentată în cadrul Festivalului Enescu. De cînd nu l-am mai ascultat la Ateneu, pianistul și-a dobîndit o recunoaștere internațională amplă și trebuie spus că pe calea cea mai serioasă cu putință, impunîndu-se ca un muzician de gîndire și sensibilitate. În competițiile mondiale ale discului, de pildă, gravurile realizate figurează de regulă pe listele finale de selecție, fie cu piese de Brahms, care convin pe deplin caracteristicilor sale interpretative, fie cu *Concerte* de Beethoven (— a înregistrat seria completă în compania unui dirijor de talia lui Zubin Mehta —) etc. Spre cinstea lui Lupu, se cuvine arătat că în constituirea acestui prestigiu de prim ordin ceea ce a contat nu a fost niciodată bravura instrumentală pură — cum se întîmplă la atîția pianiști din generațiile mai tinere, ci privirea sfredelitoare îndreptată spre miezul capodoperelor clavirului și punctul de vedere personal învederat asupra multora din paginile cunoscute.

Tot așa s-a întîmplat și de astă dată. Din creațiile lui Franz Schubert au fost alese cele mai puțin banalizate — nici măcar faimoasa fantezie *Călătorul,* care se pretează într-un fel la o tălmăcire mai spectaculoasă. Dimpotrivă, au fost parcă anume căutate paginile total interiorizate, aproape ascetice, de stil *dépouillé* — cum zic francezii — adică despovărate de orice zgură de prisos ce ar putea să întunece exprimarea purei emoții. Atitudinea a fost limpede afișată chiar de la atacarea primului din seria *Momentelor muzicale.* Interpretul părea că se izolează de orice deșertăciune exterioară, că stă de vorbă doar cu emanațiile spiritului cuprinse în aceste pagini atît de fine încît ai uneori impresia că cea mai mică boare de vînt ar putea destrăma urzeala subțire de sunete. Este un domeniu de mare dificultate, în care și-au arătat resursele titani ai interpretării pianistice ca Edwin Fischer, Walter Gieseking, Arthur Schnabel — iar mai aproape de noi (deși de pe poziții estetice fundamental deosebite) un Sviatoslav Richter sau un Alfred Brendel. Pentru că am pronunțat însă acest din urmă nume — iar Brendel este dintre personalitățile mondiale ale pianului, cea care a avut poate înrîurirea cea mai considerabilă asupra formării din ultima vreme a lui Radu Lupu, se cade să spunem că, dacă ni s-a întîmplat uneori ca timpul să treacă greu de-a lungul unei sonate de mari proporții cîntate de Brendel, clipa muzicală nu lîncezește niciodată sub degetele lui Lupu.

Dintre încercările prin care trece un critic muzical în definirea unui stil de interpretare, cred că una din cele mai dificile este aceea de a-l caracteriza pe Lupu. Este foarte ușor să spui că are un tușeu pianistic ultra-rafinat, care caută doar componenta expresivă a sunetului iscat de corzile instrumentului și lasă deoparte tot ceea ce poate fi forță brută, volum enorm obținut prin atacarea dură a clapei, că frazarea are un suprem *legato* interior, că ideile nu sînt niciodată evocate în nuditatea lor primară ci că mai curînd receptăm un soi de reflectare a lor, trecută prin sita unei sensibilități extrem de evoluate. Trebuie însă să mergem și mai departe, încercînd să deslușim de ce interpretarea schubertiană a lui Lupu a avut un asemenea impact asupra receptivității publicului de la Ateneu. Mulți mi-au spus că au asistat la un fel de „redescoperire" a lui Schubert. De fapt, era exploatarea pînă la ultimele consecințe a dramei interioare a uriașului blînd al romantismului vienez : s-a exercitat de către interpret o operație de triere riguroasă a componentelor muzicii schubertiene și au fost alese de astă dată laturile adînc melancolice, aproape insuportabil de dureroase, tristețea spusă doar în șoapte și niciodată clamată în strigăte șocante, culorile psihologice ale amurgului vieții, rămasul bun de la tot și toate. Era ca o declarație de supremă renunțare, ca o retragere în obîrșiile sufletești, ca un fel de *nu* spus tuturor urîciunilor vieții de pe un piedestal de unde artistul nu mai poate fi atins de nici o vulgaritate, nici o murdărie.

S-ar putea spune că toate acestea semănau cu o confesiune a pianistului însuși, destăinuită prin intermediul paginilor lui Schubert — și nu aș putea să desmint o asemenea înțelegere a acestei seri de muzică încărcate de o emoție sfîșietoare. M-a întrebat cineva, cu reproș, de ce nu aplaudam din toate puterile. Pur și simplu pentru că reacția psihică a celui sensibil la un asemenea fel de a tălmăci muzica mult încercatului fiu al Vienei veacului trecut nu putea fi una de exuberanță și de dezlănțuire fizică, ci de meditare grea și reculeasă. Aș vrea să concretizez și mai departe : în *Sonate,* în cea în *do minor* ca și în cea în *re major* nu sînt numai episoade de mîngîiere a tușei, sînt și altele în care se cere o expresie vehementă. Ei bine, *forte*-le lui Radu Lupu

nu avea niciodată o vitalitate elementară, era la fel de umbrit de reţineri şi menajamente, de rezerva celui ce nu vrea să detroneze frumosul rezultat din cumplitele încercări sufleteşti, dominate însă de la o înălţime filosofică.

Mai departe, se pot evoca îndelungat detaliile, dar nu mi se pare necesar. Toate acestea, rog să fie luate ca o oglindire poate pronunţat subiectivă a unei seri Schubert, care era în aceeaşi măsură o memorabilă seară Radu Lupu.

Alfred HOFFMAN

Recital Vladimir Spivakov

Laureat al unor importante concursuri internaţionale, cu o discografie bogată şi revelatorie, violonistul Vladimir Spivakov a fost aşteptat cu deosebit interes de către publicul Festivalului, la prima sa apariţie pe o scenă românească. Aplauzele, rechemările la bis, întreaga atmosferă entuziastă au lăsat impresia unui succes deosebit, a unui eveniment. Şi cum publicul rareori se înşală în aprecierile maxime, să vedem care au fost elementele caracteristice ale recitalului, dintr-un punct de vedere mai rezervat şi deci mai critic, cum e şi firesc.

Vladimir Spivakov este un admirabil reprezentant al şcolii interpretative sovietice, o natură violonistică ieşită din comun ; temperament ardent, stăpînit însă de o disciplină instrumentală impecabilă, Spivakov uimeşte prin strălucirea sunetului său capabil totodată de cele mai diafane nuanţe. Dacă adăugăm o exuberanţă virtuoză de cea mai bună calitate şi o elegantă şi dezinvoltă ţinută scenică şi violonistică, înţelegem uşor succesele sale pe cele mai diverse scene ale lumii.

Spivakov (împreună cu pianistul Boris Behterev, excelent partener dar inegal, uneori) ne-a cucerit prin perfecţiunea de giuvaer a *Duetului în La major, opus 162* sau a *Fantaziei în Do major, opus 159* de Schubert, prin luminoasa amabilitate şi puritatea culorilor cu care conturează frumoasele şi uşor romanţioasele melodii schubertiene, delicate, suple şi vii sub arcuşul său. Predilecţia pentru desfăşurarea contrastantă a discursului, controlată şi realizată cu precizie, completează sumar imaginea interpretului în Schubert. Cam la fel ne-a apărut şi în Beethoven. şi nu numai în *Sonata I* ale cărei ecouri mozartiene se fac încă simţite ci şi în *Sonata a VIII-a în sol minor* : o alură graţioasă, o linie generală oarecum miniaturală chiar dacă întreruptă ades de vehemente accente, un aer parcă prea vioi şi lejer pentru maniera în care sîntem noi obişnuiţi să-l imaginăm pe problematicul Beethoven.

L-am ascultat pe Spivakov (pe discuri) în concertele de Paganini şi Ceaikovski şi mărturisesc încîntarea mea la aceste audiţii ; în recitalul din Festival mi-au plăcut mai puţin sonatele de Beethoven dar asta nu scade cu nimic, aş spune, meritul său ca interpret, cel puţin în ierarhia mea valorică (bănuiesc că fiecare are una care-i exprimă gustul şi judecata critică). De altfel, cred că niciodată un interpret nu va putea acoperi întreaga suprafaţă stilistică a muzicii concertante, cu aceeaşi pătrundere şi convingere ; lui Spivakov îi convin de minune piesele briante, rafinate, cu efecte contrastante şi surprinzătoare, dificile tehnic, în care străluceşte şi ne încîntă. Este cazul să-l aplaudăm din toată inima pentru ceea ce ne oferă cu generozitate !

Dan SCURTULESCU

Leo Brouwer şi Julian Bream

Chitara nu este instrumentul de acompaniament armonic pauper, aşa cum se crede — şi se întrebuinţează — curent la noi, posibilităţile sale polifonice, armonice, timbrale fiind infinit mai mari. Literatura instrumentului — originală, transcrieri ale pieselor de laută, transcripţii de pe diverse lucrări — este nebănuit de mare şi este firesc să asistăm, în vremea din urmă, la o adevărată renaştere a execuţiei chitaristice. Prin Tarrega, Llobet, Pupol, Segovia chitara şi-a recăpătat dreptul legitim de prezenţă solistică în recital şi concert. Generaţia mai nouă cunoaşte nume răsunătoare ca Yepez, Ragossnig, Bream ş.a. În acelaşi timp, a crescut interesul compozitorilor pentru acest instrument, unii dintre ei dînd măsura posiblităţilor lor raportate la exigenţele creaţiei moderne : Villa Lobos, Rodrigo, Britten, Brouwer etc. În Festivalul Enescu am avut prilejul să auzim doi chitarişti de mare şi îndreptăţită faimă : Leo Brouwer, din Cuba, şi Julian Bream, din Marea Britanie.

Printre compozitorii actuali foarte cîntaţi de chitarişti, Leo Brouwer ocupă unul dintre primele locuri, datorită substanţei lucrărilor sale şi mai ales căutărilor de sonorităţi şi efecte de scriitură fericit găsite de autor. Dacă asupra compozitorului Brouwer îşi pune amprenta faptul că el este un interpret perfect stăpîn pe instrument (i-am auzit şi discuri, îi cunosc şi lucrări orchestrale şi camerale, de aceeaşi factură foarte modernă, interesant structurate

și bogat colorate), concertistul Brouwer este marcat de personalitatea compozitorului. Dincolo de problemele tehnice pe care le rezolvă, firește, cu ușurință, dincolo de varietatea sunetului, de registrul dinamic etc., transpare la Brouwer o gîndire analitică asupra pieselor cîntate, prin care acestea capătă claritate și soliditate. În acest sens, *Fuga* de Bach (Bwv 1001) este pilduitoare. Transcripțiile sale din Satie și Joplin (și Bach este tot într-o transcripție proprie) denotă dorința de a lărgi repertoriul de concert. Prima dintre cele *3 Gnossiennes* de Satie utilizează scări cu secundă mărită, după cum autorul auzise cîntîndu-se la pavilionul românesc al Expoziției Internaționale de la Paris, din 1889. Joplin era un pianist de jazz și transcrierea folosește efecte interesante de legato și stopaj. În clasici (Sor și, dacă forțăm puțin, Albeniz), interpretul se menține în linia tradițională (cu unele libertăți de tempi și în agogică în Albeniz care atestă un temperament latin ardent). Evident că propria-i muzică sună autentic în mîinile sale (am ascultat un *Canticum* valoros și *Spirala eternă*, o colecție de truvaiuri tehnice care lărgesc zona de expresie a chitarei).

Julian Bream este, poate, unul dintre cei mai populari chitariști, datorită concertelor, emisiunilor de televiziune și, mai ales, discurilor sale, în rîndul cărora o mențiune specială o merită înregistrările cu duete pentru chitare (realizate împreună cu John Williams) și integrala Dowland (piesele sînt cîntate la laută). Perfecțiunea de pe disc poate fi pusă pe seama execuției în variante, a selecției optime, a revenirilor, a cîntatului cu pauze de recreere etc. ; perfecțiunea în concert, cînd de la început la sfîrșit trebuie o concentrare maximă, e o raritate — și am întîlnit-o la Bream. Rigoarea și noblețea au caracterizat tălmăcirea *Suitei în la* de Bach. Variațiunile din *Fantezia* 7 de Sor, de o dificultate tehnică strivitoare au fost cîntate parcă în joacă. Lunga suită *Royal Winter Music* (inspirată de personaje shakespeariene) de Hans Werner Henze uzitează elemente tehnice de efect (dar cam abuzive). *Bagatelele* de William Walton nu-s deloc după cum le arată numele, ci piese inspirate, pline de substanță și de o încîntătoare luminozitate, și au fost cîntate ca atare. În fine, l-am ascultat pe Bream în lucrări de Granados, cîntate cu un bun gust desăvîrșit (îndeosebi *Valsurile poetice).* Primirea de care s-a bucurat l-a îndemnat pe marele chitarist să mai ofere în bis piese de Villa Lobos și Bach, spre satisfacția unei săli pline.

Petre CODREANU

Petru Csaba—Dan Grigore

Cei ce păşesc pe teritoriul atît de pretenţios al muzicii de cameră trebuie să posede curajul aventurii totale. Ei sînt aidoma şlefuitorilor de diamante. Minuţia lor devine forţă generatoare. Emoţia se-nfiripă de la nivelul sunetului. Relaţiile sonore care duc în final la articularea formei sînt condiţionate de viziunea microstructurală fără de care muzica de cameră înseamnă doar un mod de a citi, spre informare, o lucrare sau alta. În acest sens apare ideea unei gîndiri specializate pe care o întîlnim la mari interpreţi ai genului.

Recitalul instrumental susţinut de violonistul Petru Csaba împreună cu pianistul Dan Grigore, în cadrul celui de-al IX-lea Festival internaţional George Enescu, certifică încă o dată existenţa şi necesitatea gîndirii interpretative camerale ce o găsim, din păcate, tot mai rar în rîndul interpreţilor. Am asistat la un recital-demonstraţie în care cei doi artişti au prezentat un model de exprimare în muzica de cameră, un model adevărat de la nivelul tehnic pînă la cel semantic. În plus, programul, de mare dificultate : *Sonata „Kreutzer"* de Beethoven, *Sonata a III-a pentru vioară şi pian* de Enescu şi *Sonata pentru vioară şi pian* de Franck, deci trei lucrări de referinţă în genul cameral, a fost un prilej de a oferi demonstraţia la cotele cele mai înalte.

Nu mai este cazul să descriem calităţile tehnice sau interpretative ale celor doi interpreţi odată ce am afirmat că apariţia acestora, pe scena Ateneului Român, a atins nivelul demonstraţiei model. Dorim să ne oprim doar la momentele sublime care au făcut ca dintr-un recital să se nască o adevărată sărbătoare a spiritului artistic. Momentul de vîrf l-a constituit interpretarea *Sonatei a III-a* de George Enescu, interpretare ce poate intra fără îndoială în fonoteca de aur a muzicii româneşti. Versiunea oferită de Petru Csaba şi Dan Grigore rămîne o pagină de antologie interpretativă alături de versiunea realizată chiar de compozitor cu Dinu Lipatti, sau alte interpretări valoroase care ne-au răscolit sufletele de-a lungul anilor. Mai precis, execuţia părţii a II-a din *Sonată* o putem considera climaxul recitalului unde concordanţa de spirit dintre cei doi interpreţi a fost maximă, ei vibrînd pînă la identificare într-o armonie deplină.

Un alt moment sublim a însemnat *Sonata* lui Franck. De la migala şi acurateţea emiterii sunetului pînă la construcţia logică şi pasională a formei ciclice, de la transparenţa sonoră aproape plastică pînă la forţa de expresie dramatică s-au realizat trasee sonore neaşteptate, pline de farmec.

Petru Csaba, dincolo de violonistica perfectă ce o posedă, a ajuns la sensurile muzicale profunde printr-o gîndire matură, complexă, sen-

Orchestra Radioteleviziunii Române dirijată de Iosif Conta, în concertul de închidere

Orchestra Teatrului Mare Academic de Stat al U.R.S.S.

sibilă și unitară ceea ce îi atribuie și multă personalitate ; cît despre Dan Grigore ar fi necuvenit să spunem că a participat doar cu un simplu acompaniament deoarece însăși lucrările executate prezintă o partitură dificilă pentru pian (poate în primul rînd interpretativ) astfel că pianistul devine un interpret tot atît de important ca violonistul, lucru realizat pe deplin de Dan Grigore prin echilibru și coordonare, prin înțelegere superioară a sensurilor, prin talent și dăruire, prin tot ce a oferit, împreună cu Petru Csaba, unui public dornic de interpretări de calitate.

Horia ȘURIANU

Tineri cîntăreți

Programarea în concertele Festivalului a tinerilor interpreți laureați ai festivalurilor naționale și internaționale a înscris pe afișele actualei ediții numele deja cunoscute și încununate de lauri ale sopranei Elvira Cîrje, mezzo-sopranei Mihaela Agachi și cvartetului vocal „Orfeu".

Micro-recitalul sopranei Elvira Cîrje a cuprins liedurile *Aux damoyselles paresseuses d'écrire à leurs amys* din Ciclul de 7 *cîntece pe versuri de Clément Marot* de George Enescu, *Bîlci la Aldebaran* de Felicia Donceanu, *Aceasta este noaptea* de Yrjö Kipnen și *Noaptea* de P. I. Ceaikovski — cu inflexiuni vocale profunde și romantice. Programul s-a încheiat cu o arie din opera *Freischütz* de Carl Maria von Weber, demonstrînd posibilitățile de forță și susținere, cantabilitate și dramatism ale vocii sale.

Claritatea și timbrul deosebit de cald, plăcuta prezență scenică, conducerea cu știință a glasului și stăpînirea perfectă a tehnicii vocale ale sopranei Elvira Cîrje au fost încă o dată, pentru public, proba virtuților sale interpretative care i-au adus în 1980 laurii premiului acordat de Academia Internațională pentru Artă și Cultură „Il sagitario d'oro".

Distinsă cu Premiul II la Concursul internațional de canto de la Atena — 1976, Premiul II la Hertogenbosch, Olanda, mențiune la Concursul internațional de canto de la Paris — 1978, Premiul I la Festivalul național „Cîntarea României", Mihaela Agachi a interpretat în recitalul Festivalului lieduri și arii din literatura românească și universală.

Timbrul vocii sale grave, cu vibrație adîncă și expresivă a susținut partiturile liedurilor *Languir me fais* din Ciclul de 7 *cîntece pe versuri de Clément Marot* de George Enescu — cu nuanțe de lirism reținut, liedul *Dimineața* de Richard Strauss — cu subtilă sensibilitate și liedul *Artiștii* de Laurențiu Profeta — subliniind cu deosebită trăire dramatică sensurile muzical-poetice.

Ariile interpretate din operele *Carmen* de Georges Bizet, *Gioconda* de Amilcare Ponchielli, *Fecioara din Orléans* de P. I. Ceaikovski au completat imaginea muzicală a unei voci bine timbrate de mezzo-soprană cu largi posibilități de abordare a unui repertoriu variat stilistic.

Partea a doua a concertului a fost susținută în întregime de cvartetul vocal „Orfeu" al Filarmonicii „George Enescu", alcătuit din Paulina Stavrache — soprană, Olga Csorvasi — mezzo-soprană, Jolt Szilaghi — tenor și Vasile Tudose — bariton.

Înființat în anul 1980, la inițiativa sopranei Paulina Stavrache, cvartetul a cucerit deja laurii festivalurilor : Premiul II la concursul de cvartete vocale de la Geneva — 1980 și Premiul I la Festivalul național „Cîntarea României" ediția a III-a. „Stilul cameral discret și rafinat" (după cum remarca regretatul compozitor Mihai Moldovan) al formației s-a impus rapid, contribuind la afirmarea sa în viața de concert. Promovarea cu precădere a repertoriului românesc este un deziderat și o realizare continuă a formației. Dovadă în acest sens este programul interpretat în acest concert, care a cuprins lucrări de Tudor Ciortea, Vinicius Grefiens, Anton Dogaru și Vasile Donose.

Cu aceeași dăruire creatoare, cvartetul „Orfeu" a interpretat și ciclul de *Cinci cîntece de iubire* de Johannes Brahms.

Acompaniamentul pianistic al interpreților a fost susținut de Ina Macarie, Cristian Vais, Iosif Ion Prunner și Florin Rădulescu, care alături de soliști au realizat un concert închegat, de un înalt nivel artistic.

O dată mai mult, arta interpretativă românească a fost la înălțimea așteptată, dăruită neprecupețit muzicii și publicului.

Tineri instrumentiști

Avalanșa de autentice talente din ultimii ani a prilejuit organizatorilor celei de a IX-a ediții a Festivalului internațional „George Enescu" alcătuirea a două programe, care au cuprins, unul, interpreți vocali, celălalt, instrumentiști distinși la diferite concursuri naționale și internaționale.

Faptul, de acum bine cunoscut, că România este țara cu cele mai multe premii obținute la exigente întreceri muzicale, raportate la numărul de locuitori, ne umple inimile de mîndrie și ne dă adevărata măsură a talentului românesc.

Cu această ocazie este bine să ne amintim și de minunații pedagogi, care, prin munca lor asiduă de descoperire a noi și noi talente, au creat un învățămînt muzical modern, continuat cu succes și în zilele noastre.

Recitalul instrumental oferit de laureați ai concursurilor naționale și internaționale la sala „George Enescu" a Conservatorului „Ciprian Porumbescu", a cuprins lucrări de referință pentru genul cameral, creația românească ocupînd și de această dată un loc de frunte.

Pianistul Sorin Melinte, temperament sensibil, expresiv, îndrumat de marele interpret care este Valentin Gheorghiu, ne-a prezentat cîteva piese de excepție : *Toccata* și *Sarabanda* din *Suita pentru pian op. 10* de George Enescu și monumentala creație a lui Brahms — *Variațiuni pe o temă de Paganini*. Rigurozitatea cerută de muzica enesciană a fost fericit îmbinată cu clocotul romantic al celei de a doua piese, dînd imaginea unui pianist format, cu certitudinea că șirul succeselor sale va continua.

Un moment deosebit în acest recital l-a constituit evoluția violoncelistului Marin Cazacu, acompaniat de pianista Elena Cosma. Posedînd un palmares impresionant de premii la concursuri de mare prestigiu, ca Geneva, Belgrad, Leipzig și „Cîntarea României", Marin Cazacu a avut în programul său o lucrare emoționantă — *In memoriam George Enescu* — de Serafim Antropov, piesă adînc ancorată în spiritualitatea enesciană. *Divertismentul în Re major* de Joseph Haydn i-a prilejuit lui Marin Cazacu etalarea calităților sale excepționale — tonul cald, delicat, fără a fi lipsit de vigoare, dînd măsura unui real talent.

Violonistul Andrei Agoston, premiant al concursurilor de la Leipzig, Viena și Moscova, acompaniat la pian de Ferdinand Weiss, este posesorul unui ton sobru, bărbătesc, plin de o nobilă calitate, care și-a pus amprenta pe tot programul său. *Largo* de AntonioVeraccini, pagină emoționantă a literaturii preclasice, a căpătat o sonoritate nouă, densă, chiar neobișnuită pentru acest gen de muzică, *Scherzo*-ul lui Johannes Brahms a avut acea ritmică expresivă și plină de accente, tipică stilului brahmsian. *Recitativ și Scherzo* de Tiberiu Olah i-au oferit lui Agoston ocazia de a ne releva o muzică de mare substanță afectivă, dăruindu-ne momente de reală emoție în *Recitativul* scris în stil doinit și bucuria jocului, tot de natură folclorică din *Scherzo*.

Pianistul Petru Grossman, distins la dificilele concursuri „Schumann" și „Ceaikovski", ne-a oferit, în exclusivitate, un program de muzică românească. *Toccata* de Adrian Rațiu, lucrare scrisă cu meșteșugul bine cunoscut al acestui distins compozitor și pedagog, a fost pentru Petru Grossman o ocazie de a-și etala multiplele sale calități tehnice și, mai ales, un temperament de mare densitate.

Cele 7 *Preludii* ale mult regretatului pianist și compozitor Tudor Dumitrescu ne-au descoperit și alte fațete ale talentului lui Grossman, pe care îl considerăm, fără nici o rezervă, un interpret excepțional înzestrat pentru muzica de cameră, căreia, cu fiecare apariție a sa, îi dă dimensiuni noi, nebănuite.

Cel din urmă interpret, violonistul Florin Paul, acompaniat la pian de Florina Cozighian, deținător al unor premii de mare răsunet la concursurile „Tibor Varga" și „Paganini", este un artist matur, de o mare muzicalitate și sensibilitate.

În *Impromptu concertant* de George Enescu, *Fantezia Faust* de Wieniawski și *Sonata a III-a pentru violină solo* de Isaye (dedicată lui George Enescu), Florin Paul a avut prilejul să-și valorifice tehnica sa impecabilă, dublată de o mare interiorizare, tonul său fiind mai delicat, împlinind astfel o personalitate puternică, un interpret de clasă internațională.

Mihaela MARINESCU

Interviuri.... cu Irving Lowens

Interlocutorul nostru, muzicologul american Irving Lowens, este o personalitate marcantă a vieții muzicale din S.U.A., afirmîndu-se deopotrivă în calitate de cercetător, de critic și — mai recent — de profesor. Născut în 1916, a urmat studiile de specialitate la Columbia University din New York, după care și-a început activitatea muzicologică îndreptîndu-și atenția asupra istoriei muzicii americane. În cursul cercetărilor sale, a scos la lumină lucrările a sute de compozitori din secolele XVII—XVIII, dezminţind astfel părerea pînă atunci acreditată, că începuturile acestei muzici datează abia din secolul XIX. În cărțile și eseurile sale — care se cifrează la peste o mie — el a tratat cu deosebire istoria culturii și civilizației americane, împletind muzicologia cu estetica și psihologia. După război, Irving Lowens și-a desfășurat activitatea de cercetător în paralel cu aceea de critic muzical, mai ales la „Washington Star", una din cele mai vechi publicații americane, înființată în 1843. Totodată, a început să lucreze la Biblioteca Congresului (Congress Library, Music Division). În această calitate, a fost delegat să participe, în septembrie 1964, la un congres de etnomuzicologie la Budapesta. De această deplasare se leagă primul său contact cu România. Dar, să-l lăsăm mai bine pe Irving Lowens să ne relateze el însuși.

— În timp ce mă aflam la Budapesta, am primit o telegramă prin care eram rugat să mă deplasez la București, pentru a asista la concursul internațional „George Enescu" la care participau și tineri artiști americani. În

același timp, urma să iau parte și la Festival, să trimit corespondențe despre impresiile mele la presă și să inițiez o colaborare între Biblioteca Congresului și Biblioteca Centrală de Stat din București.

Urmărind concertele și spectacolele Festivalului, am „descoperit" muzica românească contemporană, care m-a impresionat în mod deosebit. Mai întîi a fost Anatol Vieru, cu *Concertul de violoncel*, despre care am scris un lung articol în „Musical Quarterly", apoi Aurel Stroe, Pascal Bentoiu, Tiberiu Olah, Cornel Țăranu, ale căror lucrări le-am ascultat și le-am comentat în „Washington Star", arătînd că în România există o școală de compoziție extrem de interesantă și de activă. Pot spune că m-am îndrăgostit de muzica românească și că am socotit de datoria mea să informez publicul american despre realizările ei.

— *Ați revenit apoi la București cu ocazia următoarei ediții a Festivalului, în 1967...*

— ...pentru a prezenta o comunicare la simpozionul de muzicologie organizat cu acest prilej. Lucrînd la Biblioteca Congresului, am descoperit aci manuscrisul *Cvartetului de coarde în Sol major, op. 22 nr. 2* de Enescu, incluzînd partitura și știmele corectate de mîna compozitorului, despre existența cărora nu se știa în România. Am adus cu mine microfilmul manuscrisului, tema comunicării fiind tocmai descoperirea mea. Dar despre aceasta a scris pe larg Titus Moisescu în revista „Muzica", astfel încît nu mai revin asupra diferitelor aspecte legate de confruntarea manuscriselor enesciene ale *Cvartetului în Sol major*. Cu ocazia noii mele prezențe la București, am făcut alte cunoștințe printre compozitorii români — Sigismund Toduță, Ștefan Niculescu, Doru Popovici, Myriam Marbe —, punîndu-mă la curent cu noutățile din muzica românească.

Mai tîrziu, în 1972, cu ocazia unui concert la „Smithsonian Institution", am cunoscut creația de lieduri a lui Nicolae Bretan, despre care am scris un articol elogios, stîrnind interesul vastei rețele de stațiuni de radio americane, care au transmis înregistrarea pe bandă a concertului.

— *Ați continuat să urmăriți și să comentați și în anii ulteriori noile creații românești ?*

— Din 1977, de cînd am fost numit profesor de istoria muzicii americane și de tehnica cercetării în muzicologie la „Peabody Conservatory of Music" de pe lîngă „The John Hopkins University" din Baltimore, am rărit activitatea mea de critic muzical, iar din 1978, cînd am primit și funcția de decan al Conservatorului, am abandonat-o cu totul, concentrîndu-mă asupra activității didactice și a cercetărilor. Mă veți înțelege dacă veți ține seama că acest Conservator are 500 de studenți, pe lîngă încă 2000 de copii, care urmează cursurile școlii pregătitoare, în vederea admiterii la Conservator.

— *Dacă ați venit la București cu ocazia Festivalului din anul centenarului enescian, bănuiesc că veți publica totuși impresiile Dumneavoastră în presa americană.*

— Este adevărat, voi face o excepție de această dată. Dat fiind că „Washington Star", la care am colaborat atîta vreme, a dispărut chiar în acest an din cauza dificultăților financiare, voi scrie la alte publicații : în „Opera News" despre spectacolele de teatru liric și în „Musical America" despre ansamblul Festivalului. S-ar putea să scriu și la „New York Times".

— *Ați urmărit, în paralel cu Festivalul, și lucrările simpozionului de muzicologie dedicat lui Enescu ?*

— Am fost prezent, mai mult chiar, am dorit să prezint o comunicare despre activitatea lui Enescu la Universitatea Harvard în perioada anilor 1936—1938. Spre regretul meu, starea sănătății nu mi-a permis să duc la bun sfîrșit acest proiect. Dar acum, cînd mi-am revenit, promit să realizez comunicarea și s-o trimit cît mai curînd la Uniunea Compozitorilor, pentru a fi inclusă în lucrările simpozionului.

— *Care au fost manifestările Festivalului la care ați participat ?*

— În general, am fost prezent la spectacolele de operă. În plus, la concertele Filarmonicii din Timișoara, corului „Madrigal" și cvartetului „Voces" din Iași precum și la recitalul de lieduri de la Conservator.

— *Cîteva impresii, anticipînd asupra articolelor pe care le veți scrie ?*

— Pot să vă dezvălui de pe acum că am fost foarte impresionat de cîteva din concertele și spectacolele la care am participat. În primul rînd, în materie de operă, de *Hamletul* lui Pascal Bentoiu, pe care-l consider ca una din capodoperele teatrului muzical al veacului XX, cu certe perspective de a se impune pe plan internațional, mai ales dacă va beneficia de o punere în scenă ca aceea a lui George Teodorescu, un regizor eminent, de nivelul școlii lui Felsenstein. Apoi, de *O noapte furtunoasă* a lui Paul Constantinescu, după părerea mea o mică capodoperă, răspunzînd necesităților resimțite astăzi pretutindeni cu privire la opere de dimensiuni mai reduse. Urmărirea acesteia mi-a produs o reală bucurie. Aș dori mult s-o montez la Conservatorul pe care-l conduc, eventual chiar în stagiunea 1982/1983.

Concertul-spectacol cu *Oedip* al Filarmonicii din Iași l-am urmărit cu capul în partitură, astfel încît nu pot să mă pronunț asupra celor întîmplate pe scenă. Dar pot să vă asigur că a fost o execuție perfectă din punct de vedere pur muzical. Dirijorul Ion Baciu este fără îndoială un maestru. Consider că părțile cele mai puternice sînt cele direct legate de natura românească a muzicii lui Enescu, mai ales în ultimul act, în care se simt doinele, colindele, muzica psaltică. În ce privește spectacolul *Oedip* de la Opera Română, am găsit interpretarea în progres, dar mi-aș permite să sugerez ca regia să fie modernizată, aducîndu-se Grecia antică mai aproape de înțelegerea publicului din secolul nostru, pentru că *Oedip este Enescu !*

Cu o seară înainte de începerea Festivalului, am urmărit la Operă spectacolul cu *Horia* de Nicolae Bretan, o dramă lirică melodioasă, cu accente luminoase, bine venite în atmosfera suprasaturată de complicațiile creațiilor muzicale ale zilei. Am admirat din nou corul „Madrigal", pe care-l cunosc de atîta vreme. Aprecierea mea anterioară — publicată în presa americană — despre strălucitul dirijor care este Marin Constantin, o mențin integral și astăzi. Dintre celelalte concerte la care am participat, mai reține *Octetul pentru coarde* de Enescu, în execuția impecabilă a celor două cvartete din Iași conduse de Ion Baciu, ciclul de lieduri *Cugetări engleze* de Smaranda Oțeanu, foarte bine scris și cîntat, contribuția admirabilă a clarinetistului Aurelian Octav Popa la interpretarea ciclului de lieduri *Metamorfozele cerului* de Nicolae Coman, sensibilitatea și rafinamentul lui Ferdinand Weiss, unul din marii pianiști acompaniatori actuali, măiestria cîntăreților Evgheni Nesterenko și Iuri Mazurok la concertul soliștilor de la Bolșoi Teatr. Dintre filmele enesciene vizionate, mi-a plăcut foarte mult *Poema română*, atît pentru interpretarea muzicală excelentă a orchestrei condusă de Iosif Conta, cît și pentru modul în care a fost valorificată în imagini atmosfera poetică a lucrării. Mi-ar plăcea să arăt acest film studenților mei, — ei ar putea astfel vedea ce a putut scrie un compozitor la 16 ani și cum se poate realiza o peliculă pe o asemenea temă. Dar despre toate acestea și despre multe altele voi scrie în detaliu la publicațiile care mi-au solicitat colaborarea.

— *O dorință, în concluzie ?*

— Aș dori ca la Conservatorul condus de mine să existe un cvartet de profesori de compoziție de talia celui bucureștean : Aurel Stroe, Anatol Vieru, Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah. Pentru aceasta, invidiez Conservatorul „Ciprian Porumbescu" !

Convorbire realizată de Edgar ELIAN

... cu Julian Bream

După încheierea recitalului, în salonul de la Ateneu rezervat artiștilor, Julian Bream este înconjurat de admiratori, în special tineri. I se solicită autografe, dar se înfiripă și discuții de specialitate, despre tehnica cîntului la chitară. În cele din urmă, Bream rămîne singur, dispus pentru o convorbire.

— *Cum explicați marele interes al tineretului din zilele noastre pentru chitara clasică ?*

— După război, moda s-a schimbat mult în toate domeniile, chiar și în muzică. Chitara a prins imaginația tineretului pentru că este expresivă, intimă, sună agreabil și produce multă plăcere interpretului. În plus, nu este costisitoare. Iată de ce foarte mulți tineri studiază chitara, ajungînd să cunoască, prin intermediul ei, o literatură muzicală de bună calitate.

— *Vă referiți la muzica lăutiștilor din veacurile XIII—XVIII, inclusiv la creațiile lui Bach pentru lăută și la aceea a compozitorilor care — de la Vivaldi, Paganini și Boccherini încoace — au scris pentru chitară ?*

— Desigur, mai ales că eu însumi cînt — în afară de chitară — și la lăută, în special muzică din Renaștere, din jurul anului 1500. Cît privește pe Bach, prefer să-l cînt la chitară, chiar și piesele scrise de el pentru lăută, — mi se pare mai dramatic. Dar prin literatură de bună calitate înțeleg și creația modernă, a veacului nostru. Meritul principal în această direcție îi revine lui Andrés Segovia, primul chitarist al vremurilor moderne pentru care compozitorii secolului XX au realizat lucrări special destinate acestui instrument. I-am urmat și eu exemplul, solicitînd o seamă de compozitori să scrie pentru mine. De altfel, ați ascultat astăzi două din lucrările ce mi-au fost dedicate, de Hans Werner Henze și William Walton. În total, am obținut pînă în prezent peste 50 de piese, pe care le-am prezentat în primă audiție și le-am inclus apoi în repertoriul meu. Evident, așa cum ați putut constata, la Henze chitara este tratată într-un mod diferit față de stilul clasic, obținîndu-se alte culori sonore, și chiar efecte de percuție prin lovirea cutiei de rezonanță a instrumentului. Chitara se pretează foarte bine și pentru muzica spaniolă, după cum ați observat desigur la recitalul meu în piesele lui Granados, dar și pentru muzica sud-americană, de influență iberică, din care face parte, între altele, și *Concertul pentru chitară și orchestră* de Villa-Lobos, prezentat de mine în primă audiție mondială.

— *Ce părere aveți despre chitara cu 10 corzi dezvoltată de Narciso Yepes pentru a putea interpreta piese din „secolul de aur"*

spaniol, scrise de Cabezon sau Luys Milan pentru „vihuela", predecesoarea chitarei ?

— În primul rînd, să precizăm că „vihuela" avea 12 corzi, adică 6 corzi duble. Inițiativa lui Yepes este desigur interesantă, dar nu s-a bucurat de o mare răspîndire. Eu, personal, prefer simetria clasică, pe care mi-o asigură tradiționala chitară cu 6 corzi, precum și vechea laută. Cu aceste instrumente am realizat, de altfel, toate recitalurile și concertele mele, ca și cele 35 de discuri, înregistrate într-o mică biserică de lîngă ferma mea din comitatul englez Wilkshire.

— *Cunoașteți creația lui George Enescu ?*

— Din păcate, într-o măsură destul de redusă. Cunosc desigur cele două *Rapsodii române*, adeseori executate în concerte, și *Sonata a III-a pentru pian și vioară*, pe care Yehudi Menuhin o interpretează frecvent în recitalurile sale. Mă întreb dacă nu s-ar putea realiza o transcripție pentru chitară a acestei lucrări sau poate a alteia din creația lui Enescu. Voi mai reflecta la această posibilitate.

Interviu luat de Edgar ELIAN

... cu Emil Ceakarov

Emil Ceakarov este la cei 32 ani ai săi, fără îndoială, unul dintre cei mai talentați reprezentanți ai noii generații dirijorale. Rînd pe rînd pasional, ardent, grațios, suplu, exploziv, visător, incisiv, liric, mereu altul în fiecare clipă, Ceakarov dirijînd e un spectacol fascinant, cu atît mai mult dacă îl privești din orchestră. Această enormă masă eterogenă se lasă sedusă de mimica și gestica lui mereu imprevizibile dar mereu sugestive și explicite. Aproape că nu-i trebuie cuvinte, la repetiție, înțelegerea e spontană, fără efort, Orchestra și Ceakarov se recunosc din primul moment. Tot ce a fost pregătire, studiu, meditație, îndoială, acumulare, în dirijatul lui Ceakarov apare ca o mișcare liberă, ca o improvizație spontană, neîngrădită, ca o explozie ce vine dintr-un adînc în care totul e muzică și se transformă în sunete. Acesta pare a fi de fapt semnul marii arte, ce-l marchează și distinge totodată pe Ceakarov. Mirat, l-am întrebat pe Emil Ceakarov cu cine a studiat, cum a ajuns așa de repede (pentru un dirijor, 32 de ani e o vîrstă a începuturilor) la o asemenea maturitate artistică ?

— Ei bine, am studiat la Sofia, apoi cu Karajan, am mers cu el chiar în turnee, apoi au venit turneele mele... Acum dirijez la Berlin, Paris, Londra, Tokio, în S.U.A. cam peste tot ; am o agendă foarte încărcată.

— *Cunoașteți în amănunt orchestra și posibilitățile ei, se vede la repetiții, ați studiat și un instrument anume ?*

— Da, în mod organizat — vioara, dar acum nu mai am timp pentru ea, mă preocupă exclusiv dirijatul.

— *De fapt ce înseamnă dirijatul pentru dumneavoastră ?*

— Reprezintă esența întregii mele vieți, n-aș putea exista în afara acestei activități !

— *Și mai concret...*

— Totul e muncă și succes. Cum bine s-a spus, profesia de dirijor e singura care nu e total muzicală, ci numai pe jumătate ; restul e pedagogie, diplomație și organizare !

— *Înțeleg că sînteți satisfăcut de ceea ce faceți, dar de realizările dumneavoastră ?*

— Un creator nu e în situația de a-și aprecia opera cu exactitate ci mai ales e obligat de a o edifica... Așa și interpreții ; la fel mi se întîmplă și mie deci.

Spre deosebire de repetițiile cu orchestra în care Emil Ceakarov e destins, amabil, zîmbitor, acum apare sobru și interiorizat. Nu răspunde cu ușurință și lasă mereu pauză între întrebare și răspuns ; la unele întrebări declară chiar că nu s-a gîndit niciodată. Sugerează însă mereu, indirect, că în fond dirijatul e o chestiune mai întîi profesională iar discuția despre acest subiect mai mult extrinsecă. Și totuși continuăm...

— *Ce v-a făcut să alegeți tocmai Strauss și tocmai Zarathustra pentru concertul de la Radioteleviziune ?*

— Îl iubesc foarte mult pe Strauss, tot ce a scris ; de altfel eram sigur că se cîntă mai puțin la dumneavoastră decît Beethoven sau Brahms, de pildă.

— *Poate aveți o afinitate cu muzica lui Richard Strauss, poate aveți anumite preferințe stilistice ?*

— Nu sînt pentru specializare. Firește poți dirija orice dar cu rezultate diferite ; în orice caz, eu, deocamdată, nu fac distincția netă între muzică clasică, romantică sau modernă, ca preferințe. Dirijez cît mai mult. Cu timpul...

— *Ce impresie v-a făcut orchestra Radio ?*

— Este o orchestră pe care o cunoșteam deja, am dirijat acum cîțiva ani *Simfonia fantastică*, vă amintiți ? În timpul scurt pe care l-am avut la dispoziție de astă dată cred că am făcut un lucru bun ; orchestra a răspuns neașteptat de prompt la exigențele mele. Sînt dispus oricînd să revin la pupitrul său.

I-am împărtășit, la rîndul meu, tînărului dirijor bulgar, entuziasmul membrilor orchestrei Radiotelevisiunii, dorința lor de a colabora cît mai des împreună. Despărțirea noastră a stat mai degrabă sub semnul unei posibile revederi.

Dan SCURTULESCU

Les créations d'Enesco, modèle d'humanité

Theodor Grigoriu

I

Depuis sa disparition, en 1955, Enesco, notre grand compositeur national n'a jamais cessé de s'élever vers la grandiose stature de ses pareils : Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Wagner, Moussorgski, Debussy, Bartók, Janacek etc. Si peu doué qu'il soit du sens de la culture, il n'y a pas homme qui puisse révoquer en doute cette vérité.

Toute légende dans laquelle le violoniste de génie joue un rôle important se trouve complétée par une autre, peut-être moins claire pour le large public, mais en tous cas de nature différente : là commence *notre effort*, nos travaux d'approche des mystères d'une vaste création, ce qui signifie nous engager sur une voie ni lisse, ni spectaculaire, mais où se trouve cependant quelque chose de la paix mystérieuse dans laquelle poussent les arbres.

Il s'est produit, en fait, quelque chose comme ceci : nous autres, musiciens, réalisant ce qui représentait le trésor musical que nous découvrions dans les partitions, en sommes restés, tout d'abord, muets de surprise. Il semble qu'à un moment donné, les Rhapsodies et un ou deux ouvrages aient été suffisants pour le grand public. Après quoi, il y a eu chez les musiciens un moment de perplexité, presque de désolation, du fait que cette musique, cette grande musique, ne pouvait pas arriver dans tous les coeurs. Cependant, nous n'avons pas perdu tout espoir, puisque, en peu partout, il se trouvait des hommes fascinés par tel ou tel ouvrage enescien, considéré comme difficile, qu'il s'agisse *d'Oedipe*, de *la 3ème sonate pour piano et violon*, de la *Suite villageoise* ou d'autres encore. Et cela dû, non pas à une psychose collective ou à qui sait quel orgueil national.

La victoire d'Enesco, c'est la victoire de la substance profonde et vraie de sa musique, qui, tôt ou tard, se fraie un chemin vers les hommes. Peut-être vient-il à peine de s'ouvrir, ce chemin, mais la musique le suit, triomphante, sans que rien ne puisse l'arrêter.

Plus que jamais, en cette année du centenaire, nous devons être conscients des conséquences importantes de la victoire de la création d'Enesco. Tout d'abord, comme on le voit, il s'agit d'une musique particulièrement complexe ; et pénétrer dans ses profondeurs n'est pas chose aisée. Elle sollicite intensément la réceptivité de ceux qui l'écoutent et requiert de multiples auditions si l'on veut en saisir les détails, ainsi qu'une certaine culture musicale, si l'on veut parvenir à l'essence. Lorsque les amateurs de musique de Roumanie auront pénétré totalement la création énescienne, plus rien ne leur semblera difficile dans la musique universelle ou roumaine, classique ou moderne. Grâce à ce grand esprit roumain, nous serons parvenus d'un coup aux plus hauts sommets de la compréhension de l'abstrait, d'où partent les vols audacieux au-dessus des abîmes.

En d'autres termes, nous réalisons à son centenaire que si ses immortels chefs d'oeuvre sont restés lumineux et fixes, tout comme ces étoiles sur lesquelles s'orientent les navigateurs, nous nous sommes, en échange, rapprochés d'eux en faisant de nombreux, de très nombreux pas en avant, sur les degrés de l'esprit.

N'est-ce pas là le grandiose et miraculeux ouvrage du génie créateur, par lequel l'art et l'humanité retrouvent et reconnaissent leur véritable vocation ?

(II) *Ière Suite, op. 9*

...1903. Un jeune compositeur de 22 ans dédie sa première *Suite* pour orchestre à Saint-Saëns. Près de huit décennies plus tard, cet ouvrage allait demeurer l'une de ses pages les plus célèbres et les plus aimées, fascinante par sa luminosité et sa vivante émotion, par la délicatesse et le nerf des déroulements sonores. Visionnaire en bien des points, Gustav Mahler ne se trompait pas lorsqu'il dirigeait cette suite en 1911 lors de sa dernière tournée en Amérique.

Nous trouvons dans cet ouvrage la voix originale d'un grand maître à peine engagé sur sa route et qui, ignorant l'iconoclastie, s'incline devant les géants de la musique du XIXe siècle dont il s'écarte cependant. Par cette absence de préjugés aussi Enesco appartient à l'avenir. La démarcation entre les deux siècles n'a d'ailleurs pas formé une ligne nette, pour imaginaire qu'elle soit ; certains esprits, on le sait, sont restés ancrés dans le passé tandis que d'autres préfiguraient cet avenir. Assoiffés que nous sommes de la profondeur de la substance, seule en état de justifier nos efforts, notre passage, ce qui délimite le temps ou l'espace est ce qui nous intéresse le moins.

Une audition attentive de la *Ière Suite* nous permet de déceler les embryons de la lutte qu'allait livrer le musicien contre lui-même et contre la matière sonore, qu'il devenait toujours plus problématique et plus difficile de maîtriser. Nous sommes enclins à équivaloir tout ce qui est partie visible de

cette musique à certaines tendances néoclassiques, elles aussi au début de leur route et trop proches encore des sources, mais l'acuité de notre observation nous conduit à présent vers *ce qui est roumain,* ou plus précisément *ce qui est „ethos" roumain* dans cette musique magnifique que nous sentons et reconnaissons intégralement nôtre.

Voici ce *Prélude à l'unisson* qui a fait couler beaucoup d'encre, ce prélude déconcertant à sa première audition, incompris, puis couvert de louanges, et qui aujourd'hui, nous semble couler de source, comme une leçon de maturité sur l'art et sur la fantaisie en matière de composition. On a dit de lui que c'était une „doina" amplifiée au point d'acquérir un souffle symphonique, que c'était ce qu'on appelle en roumain une „chanson longue", une mélopée, une monodie : et tout cela est vrai. Mais passons outre ses aspects extérieurs, pour originaux qu'ils soient, et arrivous au sentiment de ce moment musical exceptionnel, où se trouve focalisée une grande intensité d'émotion. Pour Enesco, dont la conception était quela musique *est mouvement,* non pas statisme, le mouvement — dans le sens orchestral — étant une simultanéité de plans sonores, vivant ensemble par la force d'un flux, le *Prélude à l'unisson* ne peut être qu'un instant de calme délibéré, un seuil limpide, avant que soient imaginées des pages d'un extrême complexité.

Dans le *Menuet lent,* II-ème partie, l'auditeur sent le pouls ternaire de la dance gracieuse. Mais après les premières mesures, nous l'oublions, parce que l'un des plus splendides thèmes imaginés par Enesco nous mène vers un flottement lent et enveloppant. On peut se demander, évidement, si nous pouvons imaginer là des danseurs, et il n'est pas impossible que ce soit nous-même. Les portes des salons ont été ouvertes (elles n'étaient d'ailleurs qu'un prétexte) vers une rêverie de la nature. Une chronique anglaise du temps remarquait des inflexions mysterieuses et archaïques dans la mélodie énescienne, mais quant à nous, nous pouvons dire sans crainte de nous tromper qu'elles sont d'un souffle roumain authentique.

De surprenantes synthèses se produisent soudain au niveau lucide et au niveau profond, subconscient. La préfiguration de l'idée du *Menuet* dans le *Prélude* est-elle un instant de lucidité ?

L'intermède, IIIe partie, est comme un bref arrêt sur un autre thème expressif d'Enesco : ses arabesques finales sont pareilles à une vignette qui vient clore une précieuse notation poétique. Le final de la *Ière Suite* est, selon la définition donnée par Enesco lui-même : „une tarentelle fantastique" dans laquelle les idées musicales renferment des profils mélodiques roumains, tandis que certains éléments de mouvement en sont plus éloignés. La richesse des couleurs orchestrales, la vigueur des articulations, nous font comprendre quel feu renferme la plume du jeune musicien.

Inépuisable s'avère le charme de la *Ière Suite :* on l'écoute et réécoute sans cesse avec la même curiosité et la même joie de l'esprit, à cause, justement, de ce charme indéfinissable et duquel nous pourrions risquer de dire qu'il est comme un nimbe lumineux, vers lequel nous tendons les mains sans pouvoir le toucher. Ce geste perpétuel, c'est notre aspiration à la beauté et à la lumière... nous le refaisons parce que quelque chose nous dit, de l'intérieur, qu'entre ce nimbe et nous, la distance diminue.

(III)*La Ière Sonate pour piano en fa dièse mineur op. 24.*

...Au cours d'un concert organisé en novembre 1925 par la Société des Compositeurs Roumains et consacré à ses oeuvres, Georges Enesco interprétait lui-même sa *Sonate no. 1* pour piano, qu'il avait terminée un an auparavant, au cours de l'été de 1924.

Nous ne savons pas très bien quel a été l'effet produit par cette musique sur les assistants ; toujours est-il qu'elle est entrée ensuite dans un long cône d'ombre, comme il arrive souvent aux œuvres d'art d'une trop grande densité et d'une originalité déconcertante au premier abord. Présentée peu de temps après à Paris, l'ouvrage n'a guère suscité l'intérêt des pianistes de l'époque.

Aujourd'hui, la Ière Sonate nous semble l'un des ouvrages fondamentaux de l'art d'Enesco, un ouvrage dont la poésie et le charme nous permettent d'identifier ce que notre grand compositeur a apporté de véritablement nouveau. Immense laboratoire de création musicale, les idées y sont synthétisées sous la plus haute tension. Aspirant à l'authenticité absolue, Enesco se cherche lui-même avec une force titanesque. Il mène contre lui une lutte qui est double en fait : il la livre à la fois *contre* ce qui pourrait être réminiscence de la musique classique, qu'il connaît mieux que quiconque, et à laquelle il a voué, pas seulement comme interprète, une bonne partie de son âme, et *pour* atteindre une expressivité des plus originales, qu'il puise au plus profond de lui-même et qui aujourd'hui seulement se montre à nous sous ses véritables dimensions, après tous les périples accomplis ces dernières décennies par la musique mondiale.

Très peu de ses contemporains auraient pu comprendre les lentes décantations de cette lutte simultanée, et encore n'auraient-ils pu le faire que par intuition surtout, car elles requièrent une très large connaissance de son œuvre en même temps qu'un certain recul.

L'immense héritage classique qu'Enesco porte en lui tout au long de sa vie d'interprète génial, exige de lui, sur son chemin créateur, des réalisations d'une envergure égale. La façon dont il entendait cet héritage, ce trésor classique, ressort de celle dont il élaborait ses propres ouvrages. Nous ne faisons qu'énoncer cette idée, pour nous arrêter à ce que nous appelions *l'expression propre,* poursuivie avec la ténacité de l'explorateur qui déchiffre une route possible dans une forêt luxuriante.

Au bout de cette route, douloureusement longue, se trouve son chant intérieur de grand poète de la nature roumaine, avec des irisations où la ligne de l'horizon se confond avec ses propres voix, avec les profondeurs du paysage, et les ambiances et les fusions avec le moi. Nous nous trouvons là devant une façon de sentir authentique, purement roumaine,

qui n'est pas seulement rêverie plutôt statique, immobile, mais un regard perçant sur le monde, transportant dans les deux sens : subjectif-objectif, objectif-subjectif — les significations fondamentales de la vie et de l'existence.

Ce qui a été mis en lumière ne représente qu'un aspect, assez général, de cette musique qui contient encore des contrastes forts et déliés, des glissements imprévus, subtils, des motifs dramatiques fondus en un refus de la véhémence, propre au musicien.

A son centenaire, nous réalisons on ne peut mieux que la personnalité d'Enesco fascine justement par cette lutte et par cette lente décantation, par la victoire d'une manière de composer que tend vers les hauteurs les plus étourdissantes.

Une vision nouvelle, une interprétation nouvelle de son destin créateur paraissent de plus en plus nécessaire ; ce qui est trop facilement considéré comme influence, nous semble maintenant synthèses et luttes incessantes, phases successives, actives, pleines de vitalité, propres aux seuls grands esprits de l'humanité.

La Ière Sonate en fa dièse mineur est l'un des ouvrages à même d'illustrer ce qui vivent d'être affirmé : l'immanence et l'innovation qui s'y rejoignent seront élucidées, deux ans plus tard, dans *la 3ème Sonate pour piano et violon.* Cependant rien ne saurait porter ombrage à l'allure de chef d'oeuvre énescien de la *Sonate en fa diése mineur.*

(IV) *La 3ème Symphonie, monument énescien*

...Cette année, nombre de mots admiratifs ont été employés, dans la pulpart des revues et autres publications, pour célébrer Enesco. Nous avons particulièrement lu ce qu'en ont écrit les poètes, afin d'apprendre, peut-être, jusqu'où s'étendent les limites de l'esprit enescien. Les mots alignés sont la preuve d'un amour ardent, torturant parfois, le sphinx de sa musique demeure souvent impénétrable bien que — par intuition — nous sachions qu'il veille sur un trésor.

Nous autres musiciens nous sommes rapprochés davantage des sens profonds de la création du grand compositeur ou peut-être l'analyse de l'analysable nous en donne-t-elle l'illusion. Il est possible que les uns et les autres nous nous trouvions sur un même seuil, celui ou parvient la chaleur de l'irradiation, alors que le noyau incandescent se trouve au-delà.

A chaque contact avec ses ouvrages monumentaux, c'est un torrent d'idées et d'images qui vous emporte. Ayant récemment écouté à l'Athénée de Bucarest, *la 3ème Symphonie,* écrite en 1918 qui les représente d'une manière synchrone, lui et son époque, avec leurs tourments, nous réalisions qu'elle était faite d'une lave en feu, dans laquelle meurent et naissent instantanément des milliers de voix, des mieeiers d'existences mélodiques, pour se subordoner à des voûtes immenses, conçues de la main d'un architecte de la grandeur. Les trois parties de l'ouvrage, trois états de la matière et du mouvement, ont souvent été considérées comme inspirées par la Divine Comédie de Dante. I : Le Purgatoire ; II : 1 Enfer ; III : Le Paradis.

Si la Ière partie est *le Purgatoire,* alors, pour chacun de nous, celui-ci est notre tourment, la recherche de soi, la route sinueuse et interminable, le doute qui peut s'emparer de nous à tant de moments de la vie. Le Purgatoire se trouve et avant et après les points de mire de l'existence, c'est l'état d'instabilité qui engendre l'angoisse. Les personnages mélodiques sont là comme de gigantesques interrogations restées sans réponse, tandis qu'à leur ombre les petits personnages mélodiques ne peuvent s'articuler et devenir visibles. Ils s'agitent dans le vide, ne parvenant même pas à servir d'ornements. Sur toute cette partie-là plane la teinte grave d'un esprit errant, le sentiment d'un impossible retour.

Si la IIème partie est *l'Enfer,* alors, celui-ci ne peut être que la première guerre mondiale, le premier cataclysme militaire d'envergure planétaire, avec tout son cortège de douleurs. Les grandes lignes de l'orchestre deviennent tragiques, fantastes et absurdes, dans une lutte qui va jusqu'à rompre la structure de la matière. On parvient à l'apogée, mais voilà qu'une main de titan nous mène plus haut encore, vers une super — apogée (si cela existe !) et puis vers une super-super-apogée jusq'à ce que notre être fonde, épuisé. On entend l'écho d'une cloche venant d'un monde resté quelque part, au loin ; le souffle de l'orchestre expire, en emportant les sombres éléments. Le tout ressemble à une leçon nous montrant que l'enfer est là, que les hommes en sont les auteurs et qu'eux seuls peuvent l'endiguer... Ce qui est douloureux, c'est que les rescapés aussi ont été mutilés, semble-t-il, par les flammes dévorantes.

Si la IIIème partie est *le Paradis,* alors, Enesco peint la plus troublante des images : le Paradis est un paysage roumain ! Chacun de nous se sent ailleurs dans le berceau du pays, où il a eu, une fois au moins dans sa vie, la révélation de cette paix et de cette quiétude de la nature avec laquelle il s'est un instant confondu.

Pour nous, cette fusion est un doux crépuscule d'été, où, le cœur serré, nous avons senti que le jour déclinait plus vite derrière les hauteurs et que les ombres s'allongeaient alors que la brise légère d'août finissant apportait les sons veloutés des sonnailles. Presentie dans la IIème partide, la cloche du couvent, en bas dans la vallée, était maintenant a coté de nous et la vibration nous en parvenait depuis la tour de l'église, seule encore baignée par les rayons du soleil couchant.

Dans le défilé de l'Oituz, du Trotuș, du Jiu et de la Prahova, les shrapnels de la première guerre mondiale avaient fendu les sapins superbes et ensanglanté les prairies en fleurs, mais la pulpart de nos plaines étaient restées loin du sinistre bouillonnement. Nous les retrouvons aujourd'hui aussi, inchangées et écoutons leur profond silence. Il semble que le visage d'Enesco soit proche, dans le calme de Tețcani ou de la villa „Luminiș" dont, adolescents, nous nous approchions timidement, pour que nos pas dans l'herbe, ne trouble pas sa paix.

Nous ne soupçonnions même pas que là se concevaient des monuments.

(en français par *Andrée Fleury*)

BIBLIOTECA „ASTRA"

MUZICA — Nr. 10, 48 p. București — Octombrie 1981

Redacția : București, str. Poiana narciselor nr. 6, sector 6.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2.
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLECTIVUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : COSTIN CAZABAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (știri, Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU

I. P. Informația c. 1652

42.416

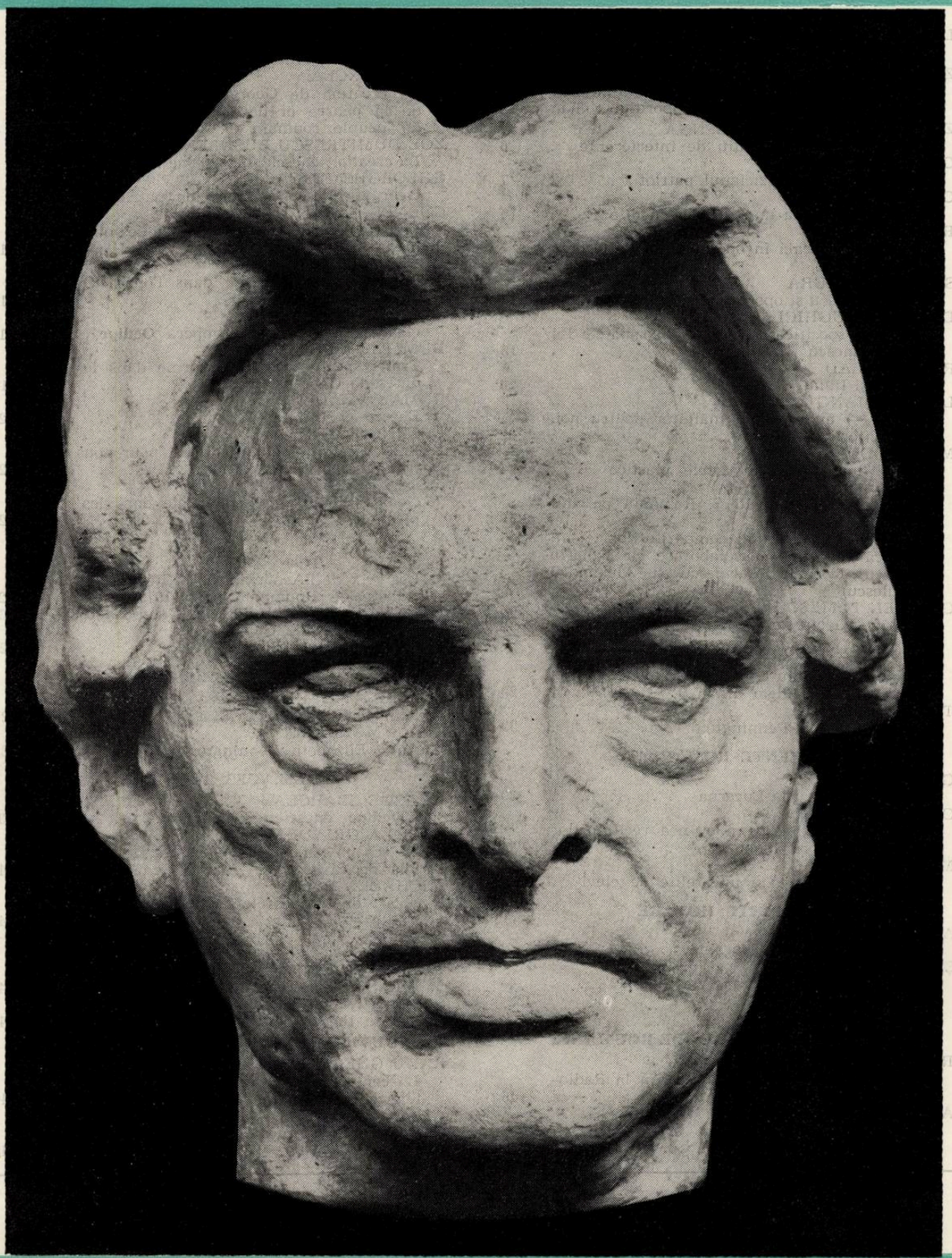
Prețul lei 7

11

MUZICA

NOIEMBRIE 1981

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE



CUPRINS

Muzica : DORU POPOVICI
Versurile : VALERIU BUCUROIU
Madrigal pentru George Enescu 1

SIMPOZION GEORGE ENESCU

LADISLAU HEGEDÜS
Creatorul, interpretul, pedagogul 3
ZENO VANCEA
Creaţia lui George Enescu, expresie a gîndirii şi sensibilităţii muzicale a poporului român 4
ZOE DUMITRESCU BUŞULENGA
Creaţia enesciană, spaţiu de interferenţe . 6
GHEORGHE FIRCA
George Enescu, muzicianul patriot . . . 7
CORNEL ŢĂRANU
Enescu în lumina unor lucrări inedite . . 10
RUFINA LEITES
Declamaţia vocală în opera **Oedip** de George Enescu 12
SUSUMU TAMURA
George Enescu şi opera sa **Oedip** 13
DUMITRU BUGHICI
Trăsături specifice ale formei în sonatele lui George Enescu 15
ROMAN VLAD
Enescu şi Italia 20
LI-MINGQIANG
Enescu — un exemplu înălţător pentru noi, compozitorii chinezi 22
MIRCEA DEAC
Chipul lui Enescu în artele plastice . . 24

★

Premiile Academiei R. S. România pe anii 1979—1980 28
Din activitatea Uniunii compozitorilor . . 23
(rubrică realizată în colaborare cu Zaharia Popescu, Mihaela Marinescu şi Alexandru Bădulescu)
GABRIEL TOMESCU
Noutăţi „Electrecord“ 29

VIAŢA MUZICALĂ

Semnează : Ovidiu Giulvezan, Francisc Laszlo, Ioan Fancsali, Edgar Elian 29
TITUS MOISESCU
Anne Elizabeth Pennington 39

PREZENŢE ROMÂNEŞTI

GEORGE SBÂRCEA
Oedip de Enescu la Lucerna 39
CAROLA GRINDEA
Enescu în Anglia, pe marginea recitalurilor pianistei Aurora Ienei 41
MICHAELA ROŞU
Arta interpretativă a unei elite de elevi . 41

DE PESTE HOTARE

ALFRED HOFFMAN
Fêtes musicales en Touraine 42
ŞERBAN NICHIFOR
Marginalii la „Toamna varşoviană“ . . 45

★

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

RADU GHECIU
Le centenaire „Georges Enesco“ à la Radio-télévision roumaine 46
ALAIN PÂRIS
Comment Georges Enesco est-il reçu en France ? 48

SOMMAIRE

Musique : DORU POPOVICI
Vers : VALERIU BUCUROIU
Madrigal pour George ENESCU 1

SYMPOSIUM GEORGE ENESCU

LADISLAU HEGEDÜS
Le créateur, l'interprète, le pédagogue . . 3
ZENO VANCEA
La création de Georges Enesco, expression de la pensée et de la sensibilité musicale du peuple roumain 4
ZOE DUMITRESCU BUŞULENGA
La création énescienne, espace d'interférences 6
GHEORGHE FIRCA
Georges Enesco, le musicien patriote . . 7
CORNEL ŢĂRANU
Enesco, dans la lumière de quelques ouvrages inédits 10
RUFINA LEITES
La déclamation vocale dans l'opéra **Oedipe** de Georges Enesco 12
SUSUMU TAMURA
Georges Enesco et son opéra **Oedipe** . . 13
DUMITRU BUGHICI
Traits spécifiques de la forme dans les sonates de Georges Enesco 15
ROMAN VLAD
Enesco et l'Italie 20
LI-MINGQIANG
Enesco — un exemple édifiant pour nous autres, compositeurs chinois 22
MIRCEA DEAC
Georges Enesco et son effigie dans les arts plastiques 24

★

Les prix de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie pour 1979/1980 . . 28
De l'activité de l'Union des Compositeurs . 28
GABRIEL TOMESCU
Nouveautés à l'„Electrecord“ 29

LA VIE MUSICALE

Signataires : Ovidiu Giulvezan, Francisc Laszlo, Ioan Fancsali, Edgar Elian 29
TITUS MOISESCU
Anne Elizabeth Pennington 39

PRÉSENCES ROUMAINES

GEORGE SBÂRCEA
L'**Oedipe** énescien à Luzerne 39
CAROLA GRINDEA
Enesco en Angleterre — en marge des récitals de la pianiste Aurora Ienei . . . 41
MICHAELA ROŞU
„L'art de l'interprétation de quelques élèves d'élite“ 41

À L'ÉTRANGER

ALFRED HOFFMAN
Fêtes musicales en Touraine 42
ŞERBAN NICHIFOR
Sur le thème de l'„Automne varsovien“ . 45

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

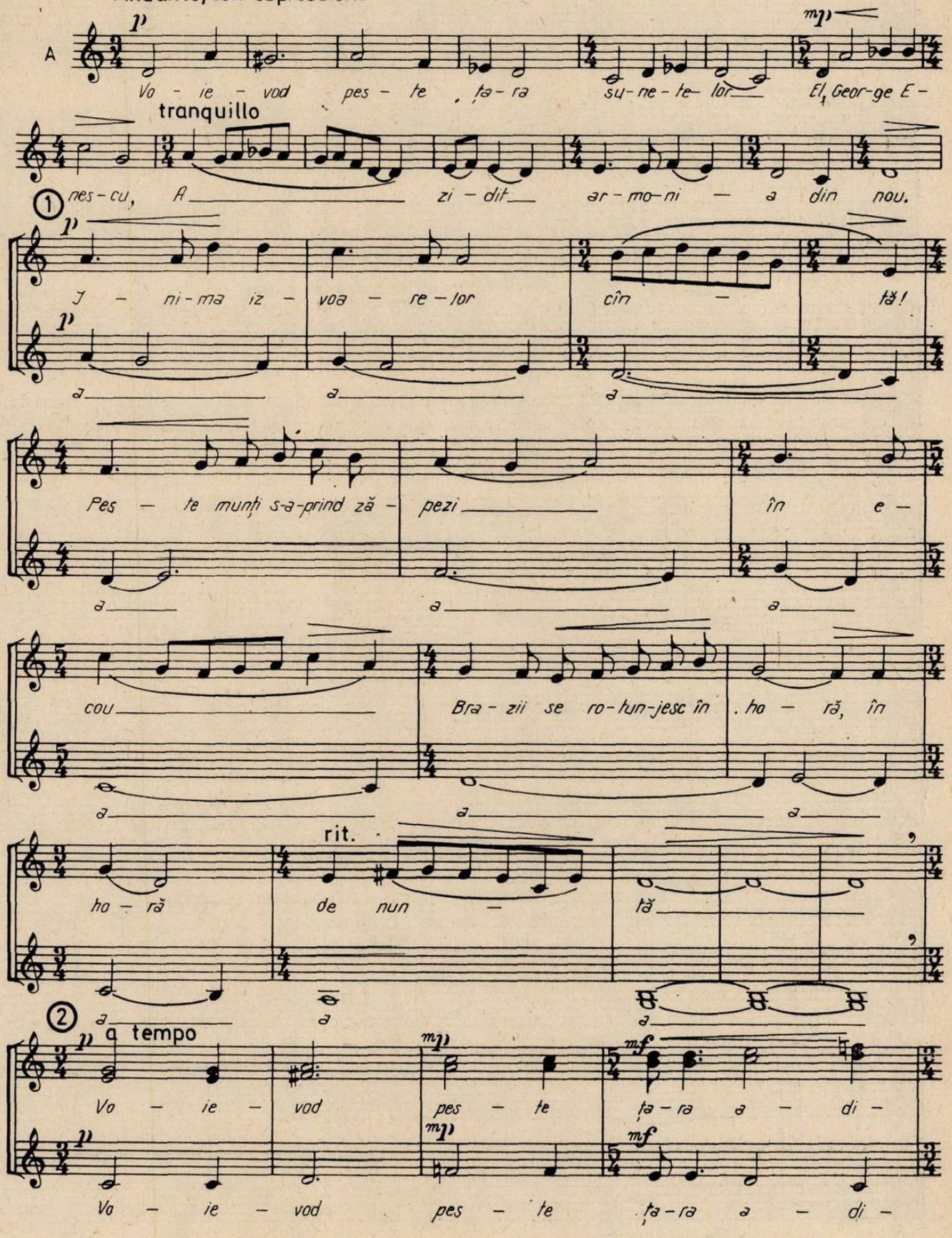
RADU GHECIU
Le centenaire „Georges Enesco“ à la Radio-télévision roumaine 46
ALAIN PÂRIS
Comment Georges Enesco est-il reçu en France ? 48

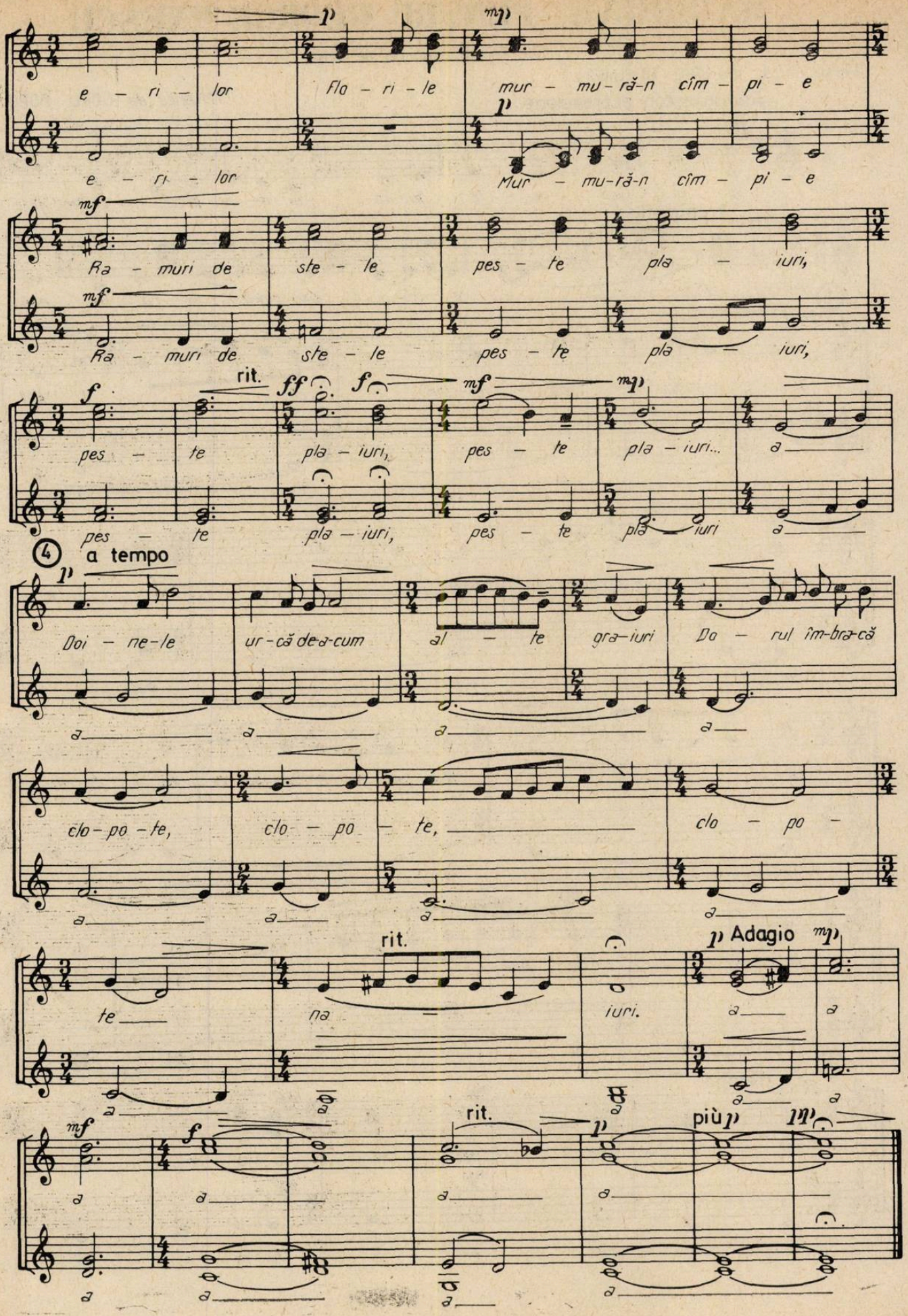
MADRIGAL PENTRU GEORGE ENESCU

Cor de copii sau cor de femei

Versurile de VALERIU BUCUROIU

Muzica de DORU POPOVICI




e - ri - lor
Flo - ri - le
mur - mu - ră - n cîm - pi - e
e - ri - lor
Mur - mu - ră - n cîm - pi - e
Ra - muri de ste - le pes - te pla - iuri,
Ra - muri de ste - le pes - te pla - iuri,
rit.
pes - te pla - iuri,
pes - te pla - iuri...
pes - te pla - iuri,
pes - te pla - iuri
4 a tempo
Doi - ne-le ur - că de-a-cum al - te gra - iuri Do - rul îm-bra-că
clo - po - te, clo - po - te, clo - po -
te na
rit.
iuri.
Adagio
rit.
più

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXXI NR. 11 (350) NOIEMBRIE 1981

SIMPOZION „GEORGE ENESCU"

Am plăcerea ca, în numele Uniunii compozitorilor şi muzicologilor din R. S. România şi din însărcinarea Comitetului naţional de organizare a celei de a IX-a ediţii a Festivalului internaţional „George Enescu", să declar deschise lucrările Simpozionului de muzicologie *dedicat operei şi activităţii marelui muzician român, culturii muzicale din trecut şi de azi, interferenţelor dintre cultura muzicală românească şi cea universală.*

Permiteţi-mi totodată să salut prezenţa la lucrările Simpozionului a tovarăşului Ladislau Hegedüs — secretar de stat la Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste, a prof. univ. dr. docent Zoe Dumitrescu-Buşulenga — vicepreşedinte al Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice, a artistei emerite Dina Cocea — preşedinte al Asociaţiei Oamenilor de Teatru şi Muzică. De asemenea, salut prezenţa distinşilor oaspeţi din Belgia, Bulgaria, Cehoslovacia, China, Elveţia, Franţa, R. D. Germană, Berlinul Occidental, Italia, Japonia, Mexic, Mongolia şi Uniunea Sovietică.

Diversitatea tematică a dezbaterilor ce vor avea loc va contribui la mai buna punere în valoare a personalităţii lui George Enescu, care de-a lungul întregii sale activităţi s-a aflat alături de popor, consacrîndu-şi întreaga activitate unei opere durabile care a contribuit la îmbogăţirea tezaurului artei muzicale naţionale şi universale. Punerea în valoare a operei şi activităţii lui George Enescu nu este un scop în sine ci calea spre înţelegerea prezentului şi scrutarea viitorului. Vedem în aceasta o nouă dovadă a întăririi legăturilor de prietenie şi cunoaştere reciprocă între muzicienii de pretutindeni, a înţelegerii, colaborării şi cooperării internaţionale, pe multiple planuri.

Petre Brâncuşi

Creatorul, interpretul, pedagogul

Ladislau Hegedüs

În istoria culturii unui popor se ivesc personalităţi artistice care marchează puternic evoluţia ulterioară a domeniului în care se afirmă. Ele jalonează momentele de răscruce, de sinteze şi deschideri de drumuri, avînd capacitatea proprie genialităţii de a făuri opere durabile, pilduitoare prin densitatea ideilor şi prin măiestria formelor, opere în care vibrează simţirea adîncă şi autentică. Atunci cînd artistul plăsmuieşte capodopere într-un limbaj fără graniţe, cum este cel al muzicii, el se adresează mai lesnicios întregii omeniri care-l înţelege şi preţuieşte, înţelegînd şi preţuind spiritualitatea pe care o reprezintă, a poporului din care s-a ridicat. O astfel de personalitate a fost — este şi va rămîne — muzicianul desăvîrşit ca om şi ca artist, George Enescu. Cu trecerea timpului, creaţia enesciană îşi relevă dimensiunile şi forţa, înrîurind, fără a strivi, pe urmaşi. Lecţia enesciană — profundă ca umanism, atitudine estetică şi caracter naţional — a marcat, în spiritul ei, întreaga creaţie

românească. Valorificarea în viața de concert și spectacol a tezaurului componistic al Maestrului, analiza științifică a aspectelor legate de creația propriu-zisă — dar și de activitatea interpretului, pedagogului, gînditorului și animatorului care a fost acesta — este o datorie a noastră, a tuturor. Enescu există în conștiința publicului nostru, a întregului popor la adevăratele sale dimensiuni de artist și de om, creația lui fiind cunoscută și difuzată în multe țări ale lumii. Festivalul Internațional care îi poartă numele este un prilej de și mai bună cunoaștere a moștenirii enesciene, de evoluție a unor maeștri ai artei interpretative din toată lumea, de afirmare a muzicii românești, a creatorilor acesteia și a slujitorilor ei. Centenarul nașterii marelui nostru artist, înscris în calendarul marilor aniversări UNESCO, aniversat de întreaga lume muzicală, a prilejuit o serie de acțiuni culminînd cu ediția a IX-a a Festivalului ce înglobează un simpozion de muzicologie — adevărat forum al științelor muzicii.

Prestigiul participanților la acest simpozion, varietatea temelor și pertinența tratării lor aduc, fără îndoială, noi lumini asupra personalității complexe a lui George Enescu, a creației sale, contribuie la înțelegerea mai exactă și mai nuanțată a locului ce i se cuvine în istoria muzicii secolului nostru.

De fapt, făcîndu-ne datoria de organizatori ai prestigioasei aniversări, stagiunea 1980—1981 a instituțiilor noastre muzicale a prilejuit cea mai largă difuzare, în concerte publice, în spectacole și recitaluri, a creației lui George Enescu. A fost terminată, de către Casa de discuri „Electrecord", editarea integrală stereo a operei enesciene, a fost realizată o expoziție „George Enescu", itinerată în principalele centre ale țării, precum și în numeroase țări ale lumii, s-au editat un album și un film documentar. Radioteleviziunea Română, pe lîngă numărul impresionant de emisiuni și filme consacrate Centenarului, a realizat pentru prima dată un film cu opera *Oedip*. Au mai fost organizate în străinătate simpozioane „Enescu" (în Franța, U.R.S.S., Bulgaria, Belgia, Austria, R. D. Germană, R. P. Polonă, R. P. Ungară, Argentina, Brazilia, Japonia, Anglia) și două turnee cu opera *Oedip*, la festivalurile internaționale de la Lausanne și Lucerna.

Marea personalitate a lui George Enescu — creatorul, interpretul, pedagogul, omul deopotrivită, — a cărui memorie o cinstim astăzi, a constituit și pentru Academia de Științe Sociale și Politice unul din obiectivele tematice fundamentale ale cercetărilor muzicologice ce se desfășoară în cadrul Secției de istoria și teoria literaturii și artelor, al Institutului de profil și al Centrului de studii „George Enescu", ce activează sub egida sa, în colaborare cu Consiliul Culturii și Educației Socialiste și Ministerul Educației și Învățămîntului.

Astfel, caracterul de permanență care a fost imprimat studiilor enesciene exemplifică în modul cel mai direct profunzimea și afecțiunea cu care cercetătorii români și străini omagiază nivelul muncii lui creatoare exemplare, geniul lui George Enescu, pentru care muzica a constituit modalitatea cultural-artistică cea mai prielnică înțelegerii și prieteniei între popoare.

Creația lui George Enescu, expresie a gîndirii și sensibilității muzicale a poporului român

Zeno Vancea

Considerîndu-se „romantic și clasic prin instinct", pentru George Enescu muzica — arta eminamente expresivă — constituia un mijloc de confesiune, de comunicare a simțămintelor sale, căci așa cum spunea, „a trăi, a gîndi, a respira, totul am exprimat totdeauna în muzică". În același timp însă — tot după propriile sale cuvinte — el s-a străduit în mod permanent de a da lucrărilor sale „o formă bine echilibrată", rigoarea clasică a formei. Atitudinea sa romantică față de muzică reiese clar și din următoarea afirmație făcută spre sfîrșitul vieții sale, cînd, trecînd în revistă întregul său drum de compozitor, arăta : „N-am făcut altceva decît să traduc ceea ce auzeam cîntîndu-mi în inimă". Romanticul prin excelență era însă în același timp convins că „în muzică sînt legi prescrise pentru exprimarea sentimentelor", afirmînd cu același prilej că „ceea ce caracterizează muzica populară este instinctul proporțiilor". Or, acest „instinct al proporțiilor" conferă organicitate, acel echilibru între conținut și formă ce este propriu întregii sale opere muzicale. Sentimentele izvorîte din inima generoasă a lui George Enescu se nășteau nu numai din gîndurile și meditațiile sale despre destinul omului în lume, dar, cum o dovedesc numeroase lucrări ale sale, și din dragostea pentru peisajul natal și semenii săi de pe aceste meleaguri.

Dacă în mod firesc conținutul emoțional al unei lucrări este în primul rînd expresia propriilor trăiri ale unui compozitor, nu este mai puțin adevărat că anumite caracteristici ale modului său de simțire arată, cel puțin în trăsăturile sale principale, și pe acelea ale poporului din care face parte compozitorul. În privința aceasta Enescu era de părere că „muzica este un grai în care se oglindesc fără posibilitate de prefăcătorie însușirile psihice

ale omului, ale popoarelor". Cu toate că Enescu era convins că folclorul este expresia muzicală cea mai directă a însuşirilor psihice ale unui popor, el mai era de părere că această trăsătură iese în evidenţă şi în cazul în care compozitorul nu foloseşte un limbaj muzical pur folcloric, ci realizează lucrarea sa „paralel cu muzica populară, dar prin alte mijloace, absolut personale, asemănător caracterizate". Dacă, datorită fondului lor expresiv, nu numai lucrările compuse „în caracter popular", ca de pildă cea de a treia *Sonată pentru pian şi vioară*, *Suita sătească* sau *Uvertura de concert* sînt, pe lîngă sentimentele sale proprii, şi expresia gîndirii şi sensibilităţii muzicale a poporului român, aceasta se reflecă şi în compoziţiile realizate cu mijloace personale, în care substanţa stilizată a muzicii populare se îmbină în mod organic cu elemente de stil asimilate din muzica germană şi franceză. Referindu-se, în 1932, la propria sa creaţie, Enescu arăta : „De bună seamă că am absorbit influenţe franceze, care, combinate cu cele germane, au dat un nou caracter scrierilor mele".

Pornind, în anii de debut, de la lucrări ca *Poema română* şi cele două *Rapsodii*, clădite de-a-ntregul pe melodii de obîrşie populară sau pe teme inventate în spiritul muzicii populare, Enescu ar fi putut poate compune întreaga sa creaţie care a urmat după Rapsodii, într-un stil folcloric. Desigur, istoria muzicii universale nu cunoaşte cazul nici unui compozitor al cărui stil să fi fost alcătuit numai din elementele muzicii populare. Aşa de pildă Musorgski, pe lîngă *Boris Godunov* şi *Hovanscina*, scrise într-un stil eminamente naţional, a compus şi lucrări, ca de pildă ciclul de lieduri *Fără soare*, care transcende stilul naţional. Chiar şi Bartók, în a cărui muzică elemente de sursă folclorică au un rol determinant, a inventat teme a căror structură este cu totul diferită de aceea a muzicilor populare cunoscute de el. Astfel, de pildă, tema Fugii din partea I din *Muzica pentru coarde, celestă şi instrumente de percuţie*, tema a II-a, de structură serială a *Concertului pentru vioară*, tema I din *Cvartetul nr. 2* şi *Cvartetul nr. 4* oferă, pe lîngă multe altele, exemple concludente în privinţa aceasta. Considerînd orizontul stilistic al folclorului mai limitat decît acela al muzicii care s-a dezvoltat prin contribuţia mai multor generaţii de compozitori din ţările cu o veche tradiţie muzicală, Enescu şi-a îmbogăţit mijloacele de expresie şi cu alte posibilităţi de comunicare, izvorîte din diversitatea modurilor de combinare orizontală şi verticală a sunetelor, necunoscute în muzica populară. În mod firesc, studiile făcute la Viena şi la Paris au contribuit într-o mare măsură la procesul de formare a personalităţii sale artistice. Educat, de la vîrsta de 7 ani, la Conservatorul din Viena în spiritul unui profund respect pentru tradiţia clasică, continuîndu-şi apoi studiile la Paris, anii petrecuţi în această ambianţă muzicală au lăsat fără îndoială urme importante în stilul său, impresiile muzicale primite la Viena şi la Paris s-au suprapus celor asimilate în mediul rural. Copil minune, cîntînd încă de la vîrsta de 4 ani la vioară şi reproducînd melodiile pe care le cîntau ţăranii şi lăutarii satului în care Enescu şi-a petrecut copilăria, aceste melodii s-au întipărit adînc în memoria sa, constituind rezervorul din care au ieşit apoi la suprafaţă, în cursul elaborării creaţiilor sale, acele teme cu iz popular care, integrate în mod organic în limbajul muzical pan-european, conferă creaţiilor sale o notă personală, neconfundabilă cu aceea a nici unui alt compozitor. Este evident că în ciuda influenţelor asimilate, caracterul etnic al muzicii lui Enescu rezidă înainte de toate în fondul ei emoţional. În acest conţinut predomină lirismul, atît de caracteristic poeziei şi muzicii noastre populare, constituind una din trăsăturile fundamentale ale modului de simţire a poporului nostru. Dar, desigur, modul de simţire al unui popor nu poate fi redus la un singur element caracteristic, aşa după cum adeseori în mod superficial se afirmă că ceea ce caracterizează muzica scandinavă ar fi doar „patosul ei nordic". Întreaga gamă a sentimentelor este proprie desigur modului de simţire tuturor popoarelor lumii, cu predominarea însă a unuia sau altuia din simţămintele omeneşti, ceea ce se oglindeşte şi în creaţia sa artistică. Predominarea unuia sau altuia dintre sentimente, precum şi gradul de intensitate la care ele sînt trăite, se datoresc, pe lîngă unor anumite diferenţe de stil, deosebirilor existente de pildă între muzica germană şi franceză, italiană sau rusă. Mai există desigur şi numeroase elemente imponderabile, legate de caracterul inefabil al artei sonore, ce nu pot fi exprimate prin cuvinte ci numai prin muzică. Încercînd a defini psihicul românesc se poate afirma că una din caracteristicile sale este echilibrul de care a pomenit Enescu, echilibrul între gîndire şi simţire, între sentiment şi raţiune. De aceea în creaţia artistică românească lipsesc atît accentele de deznădejde cît şi cele ale unei bucurii exacerbate. Opera muzicală a lui George Enescu oglindeşte în mod concludent aceste caracteristici ale simţirii româneşti. Creaţia sa cuprinde o gamă largă de sentimente cu infinite nuanţe expresive, de la dramatismul operei *Oedip*, pînă la reveria nostalgică a *Suitei săteşti*. Nota eroică şi elanul nestăvilit sînt proprii primei şi celei de-a doua Simfonii, la fel ca şi poemului simfonic *Vox Maris*, în timp ce *Simfonia a III-a* este caracterizată printr-un adînc fond de meditaţie, lirismul — după cum s-a arătat — fiind însă nota dominantă a muzicii sale.

O însuşire deosebită a muzicii lui Enescu o constituie şi noblețea ei. Respectînd parcă preceptele mozartiene ale frumosului muzical, Enescu evită sonorităţile stridente, ritmurile sălbatice, mişcările motorice, cerînd muzicii de a avea „virtuţi consolatoare". Această noblețe a expresiei izvorăşte nu numai din firea sa

generoasă dar și din concepția sa despre menirea nobilă a muzicii și a slujitorilor ei, afirmîndu-și crezul că „menirea sfîntă a muzicii este să stingă urile, să potolească patimile într-o caldă înfrățire", că „arta nu cunoaște distincții rasiale" și că „artiștii lumii sînt soli ai păcii", aceste sentimente fiind împărtășite și de poporul român, pacifismul fiind una din caracteristicile atitudinii sale de-a lungul îndelungatei sale istorii, dar și eroismul, cînd apără cauza dreaptă a libertății.

Figura cea mai ilustră a muzicii românești, Enescu este prețuit și admirat nu numai pentru că în creația sa sensibilitatea românească a dobîndit o expresie muzicală la cel mai înalt nivel artistic, dar și pentru că în același timp, izvorîtă din simțirea adîncă a unui autentic creator, ea reprezintă un impresionant mesaj umanist.

Creația enesciană, spațiu de interferențe

Zoe Dumitrescu-Buşulenga

Numele lui George Enescu, precum și titlul operei sale fundamentale, *Oedip*, nu mai pot lipsi din nici o demonstrație cu privire la vocația universală a culturii românești, cum nu pot lipsi Mihai Eminescu și *Luceafărul*, cum nu pot lipsi Constantin Brâncuși și *Pasărea măiastră*. O legătură interior necesară, obligatorie, îi articulează pe toți într-un raport expresiv, exemplar, între datele culturii naționale și acelea ale universalității, ipostaziindu-i ca artiști de primă mărime în țara lor și ca nobile prezențe în istoria culturii mondiale.

Lungul, anevoiosul drum spre această dublă ipostaziere a fost parcurs de George Enescu într-un uriaș efort de muncă și voință în care geniul său specific a izbutit fuziunea rară, de mare preț, a unei sensibilități naționale impregnate de elementele structurante ale creativității românești, cu gîndirea și simțirea umanității dintotdeauna, cu limbajul muzical cel mai cuprinzător al secolului XX. Pe drum, artistul a pendulat adesea între acești doi poli, i-a topit adesea laolaltă. Mărturie stau *Sonatele* care dau glas mai cu seamă lirismului enescian, *Rapsodiile*, magnificînd simfonic temele folclorice fără să le deformeze, dar și *Octetul* și *Dixtuorul* și *Simfoniile*, unde expresia emoțională generoasă se folosește de un limbaj muzical modern, alimentat de un suflu viguros național. Iar capătul drumului de căutări și răspunsuri dramatice, dar și de sinteze înnoitoare, este marcat de *Oedip*, opera vieții maestrului, gîndită în aproape un sfert de secol, lucrată în mai bine de un deceniu.

Unghiurile din care această operă grandioasă, neînțeleasă încă pe deplin de contemporani, poate fi privită, sînt descumpănitor de multe, cum s-a văzut. Dar bogăția sensurilor stă strînsă în sine și nu se dezvăluie decît căutătorului pasionat care nu ostenește să revină la sursa gravă a întrebărilor fundamentale care este *Oedip*.

Izvorîtă din nevoia ontologică de dramă a geniului bîntuit de astfel de întrebări, rod al unei meditații asidui și al unei munci tenace, tragedia aceasta lirică a repus opera postwagneriană pe o impresionantă culme, dîndu-i gravitatea și solemnitatea creației legate adînc de adevărul cutremurător al condiției umane. Regîndind vechiul mit grecesc al lui Oedip, omul cu mintea cea mai luminată și cel mai nefericit dintre muritori, Enescu schița un gest analog cu acela al lui Eminescu regîndind mitul hyperionic pentru *Luceafărul*. Temerar, gestul presupune la artiștii de avîntate înălțimi, un moment de deplină maturitate a gîndirii și creației, de întîlnire firească, de consonanță interioară cu substanța însăși a mitului universal. O oprire atît de îndelungată asupra mitului cu semnificații universale al lui Oedip, a însemnat în devenirea gîndirii creatoare a lui George Enescu dezvăluirea unor valențe de excepție care-și creau imperios împlinirea. Adîncimile insondabile ale sufletului bîntuit de necruțătorul „daimon" al cunoașterii, de vîrtejul pasiunilor și care străfulgeraseră din cînd în cînd și pînă atunci, prin urzeala atît de diversă a sunetelor, își găsiseră o uimitoare convergență cu Oedip, eterna paradigmă a zbuciumului ființei, cu Oedip, „frate al omului". Cum spunea Enescu însuși, odată, lui Bernard Gavoty, accentele tragediei sale tălmăcite liric au impresionat mai ales pe aceia care au recunoscut „în plînsul lor, un ecou frățesc".

Oedipul străvechi își pierde vîrsta și tragedia lui, lupta, suferința și apoteoza se refac în chip de mit personal și etern uman în opera compozitorului român, într-o nouă viziune asupra limitelor umanului și asupra tragicului însuși. Înfruntarea dintre om și destin, împinsă pînă la limitele îndurării de forțele obscure, ostile omului, trezește în erou toate furtunile sufletului, pornirile titanice de răzvrătire și luptă, dar în același timp stîrnește în el puterile cunoscătoare și pe cele morale, cu care își va socoti el singur mai tîrziu nevinovăția și va depăși neumana durere, atingînd prin înțelepțire absolutul, ordinea eleată a luminii eterne, a „păcii blînde, a păcii bune". Căci sfîrșitul celui ce „învins-a ursita" îl în-

dreaptă pe erou, cum spune versiunea românească a libretului, „spre ziua de veci".

Ca în folclorul nostru, moartea eroului nu este rupere de nivel, ci reintegrare în armonioasa ordine cosmică. Din abisurile suferinței și opresiunii pînă pe culmile reconcilierii cu sine și cu ordinea cosmică, de la întîlnirea cu monstrul irațional, Sfinxul, „fiul ursitei", la aflarea crimelor comise fără voie și fără știință, la auto-pedepsire, la rătăcirea în solitudine, întuneric și umilință și pînă la reconcilierea cu zeii, la înălțarea profetică spre apoteoza finală, fluviul uriaș al inspirației enesciene topește laolaltă poezia și muzica și drama într-o sinteză, într-o fuziune unică a artelor în secolul nostru. Și poate și aci, dilatate, elementele sincretice ale artei vechi românești să fi lucrat dinspre străfundurile matricei stilistice a compozitorului. Iar apele uriașului fluviu muzical sînt tulburător de inegale și din punct de vedere ritmic și din punct de vedere tonal. Enescu a dat curs liber fanteziei creatoare ca rapsozii săi de acasă pe care nu-i stăvilea în revărsările lor lirice decît nedepărtarea de *modulul de aur* al ondulației plaiului mioritic. Discursul muzical, slujit de tehnica desăvîrșit stăpînită a secolului XX, cu tot modernismul ei îndrăzneț, sugerează necontenit arhaitatea lumii de acasă a artistului, a lumii noastre românești, scăldate în clar-obscurul începuturilor mitice. Nicăieri nu sînt motive folclorice propriu-zise în *Oedip*, dar totul e permeat de spiritul muzicii populare și, pe alocuri, nu mai puțin de al muzicii psaltice. Cromatismul adîncitor al frumuseții și expresivității, atît de stranii pentru occidentali, nu alcătuiește pentru Enescu o simplă modalitate de înfloritură, o ornamentică exterioară. Cu sferturile și treimile de ton, simfonistul descinzînd din Brahms, Wagner, Franck și Fauré înnoia scriitura muzicală construind un univers sonor de unice profunzimi și infinite posibilități de sugestie pe fundamentul folcloric.

Iar motivele create de compozitor în spiritul muzicii populare abundă. Păstorul întotdeauna prezent în momentele cruciale pentru erou doinește dulce și trist cu flautul său (sugerînd anticul *aulos*). Ritmuri de joc popular răsună în actul I în defilarea și dansul păstorilor. Paznicul teban intonează în actul al II-lea un fel de cîntec vechi românesc. Inflexiuni de bocet sînt auzite în corul tebanilor din actul III, în vreme ce corul sărbătoresc din Corint, în actul II, cîntă *Adonis pe purpură și aur culcat* cu dulceața șerpuitoare a monodiilor bizantine. Și tot de sorginte folclorică ni se pare și ideea de a face să dispară, în momentele de maximă tensiune dramatică, muzica vocală, înlocuită de o simplă, sfîșietoare rostire, în care vedem nu altceva decît *zicerea* baladescă (așa cum se întîmplă în întîlnirea eroului cu Sfinxul a cărui trezire dă loc unei muzici fabuloase, sau mai cu seamă după cumplita scenă a propriei pedepsiri, a scoaterii ochilor). Ca să nu mai vorbim de corul bătrînilor atenieni, luminos și senin, leit-motiv al actului IV, adevărat colind românesc de urare și împăcare a eroului ajuns în preajma sfîrșitului : „pace blîndă, pace bună". Și peste toate, plutind și asimilînd, un lirism al nostalgiilor transparente, al dorului ca aspirație nelămurită spre infinit, spre absolut, sfîșiat doar de momentele grozavei suferințe, de dezlănțuirea pasiunilor, refăcîndu-și însă, mai cu seamă în actul IV, blînda, visătoarea, clasica stăpînire.

Grea de semnificații și de frumusețe, tratînd un mit universal uman, tragedia lirică *Oedip* a izbutit să iasă din timpul ei și din timpul nostru, din spațiul ei și din spațiul nostru și să se înscrie în ordinea aceea care transgresează barierele necruțătoare ale lui Cronos, purtînd în „dincolo", în lumea luminii neschimbate a eternului, mesajul unei spiritualități naționale care l-a modelat pe genialul ei creator. De aceea, cum spunea Henri Prunières, opera lui Enescu „nu are vîrstă. Este de astăzi și din toate timpurile".

Cuvintele muzicologului francez însemnau încă un mod de a afirma universalitatea necontestată a creației unui mare artist român, de a recunoaște proiectarea ei firească în ordinea superioară a convergenței valorilor spiritului.

George Enescu, muzicianul patriot

Gheorghe Firca

Raportată la omul și la artistul Enescu, expresia „muzician patriot" se dovedește prin larga ei circulație în egală măsură axiomatică și redundantă, atîta timp cît nici unul dintre gesturile marelui artist român nu a fost și nu poate fi despărțit de românitatea sa.

Din evocările contemporanilor ca și din atestările ulterioare, ne-am făurit imaginea-simbol a unui Enescu părtaș la evenimentele fericite sau dramatice ale țării. Într-adevăr, în plină ascensiune ca creator, acoperit de glorie ca interpret, el a înțeles, în timpul primului război mondial, că locul său este acasă, că, în Moldova ce adăpostea la sfîrșitul lui 1916 „întreaga țară", trebuie să cînte la căpătîiul răniților și să-și dea concursul alături de artiști din alte branșe în cadrul inițiativei lor umanitare și de binefacere, că menirea sa în acest moment era aceea de a insufla încredere muzicienilor în forțele lor ca și în capacitatea unei „supra-

vieţuiri" profesionale, ceea ce a avut ca rezultat înfiinţarea orchestrei de la Iaşi, la sfîrşitul anului 1917.

Bucureştiul a fost un centru muzical faţă de care tînărul Enescu nu vedea nici un neajuns în a-şi confrunta forţele artistice, de interpret şi de creator mai ales că aici găsea el acel public ce-l admira şi îl iubea şi pentru care crea el în primă şi în ultimă instanţă ; semnificativă este, la consultarea datelor primelor audiţii ale lucrărilor sale, constatarea că ele, indiferent de ordinea lor, erau într-o strînsă vecinătate cu acelea ale Parisului sau mai tîrziu, ale oraşelor din Statele Unite, o anume nerăbdare de a se adresa celor alor săi fiind evidentă. La ridicarea, în sensul cel mai propriu al cuvîntului, a acestui centru muzical, mai ales după realizarea unităţii naţionale şi făurirea unei Românii moderne, George Enescu a contribuit prin promovarea unui repertoriu major *(Simfonia a IX-a* de Beethoven, *Damnaţiunea lui Faust* şi *Romeo şi Julietta* de Berlioz) în fruntea Orchestrei Ministerului Instrucţiunii Publice şi apoi a Filarmonicii, la inaugurarea Operei Române şi, nu în ultimă instanţă, prin conlucrarea cu unii dintre cei mai mari interpreţi ai lumii — parteneri şi prieteni ai săi.

Un gest cu totul singular, pe care nu-l poţi califica nici ca fiind vanitate (aceasta hrănindu-se din fastul şi strălucirea „mediilor elevate") şi nici chiar numai generozitate, este colindarea de către George Enescu, cu vioara în mînă, uneori la pian, a celor mai îndepărtate colţuri ale ţării, prin turnee istovitoare, în săli şi în condiţii pe care ni le putem imagina pentru acei ani, împins numai de credinţa că „...numai printr-o educaţie progresivă se va ajunge la o reală cunoaştere a aspiraţiilor populare" (1945). Apostolatul acesta, ce ar fi trebuit să fie secondat şi de alţii dintre muzicienii români ai epocii, dovedea, în sfîrşit, credinţa mesianică a lui Enescu în originalitatea şi vigoarea culturii româneşti şi în primul rînd în puterea ei creatoare pe tărîm muzical ; la sărbătorirea a 25 de ani de la înfiinţarea Societăţii compozitorilor români (al cărei preşedinte de onoare era) nota : „Sîntem îndreptăţiţi să sperăm într-un viitor şi mai rodnic, şi mai bogat în lucrări a căror valoare să se impună lumii întregi". Pentru impunerea acelei valori a acţionat George Enescu, cu toată greutatea prestigiului său şi poate, nu o dată, împotriva pretenţiilor unor impresari veroşi, de a impune muzica românească în lume, adesea în programe-festival dedicate în întregime colegilor săi, Jora, Alessandrescu, Castaldi, Lipatti, Drăgoi, Nonna Otescu, Rogalski, Constantinescu, pe marile podiumuri de concert : Paris, New York, Moscova... ş.a.

Din propriile fonduri, a dotat Ateneul Român cu o orgă şi ţara cu primul Premiu naţional de compoziţie, acesta constituind un enorm stimulent pentru tînăra şcoală componistică de la noi.

Nu numai pentru biografia lui Enescu ci chiar şi pentru biografia creaţiei sale, de o importanţă determinantă mi se pare deslu-şirea în permanenţă a raportărilor sale sufleteşti, sentimentale, senzitive chiar, cu orizontul inconfundabil al oamenilor şi locurilor în mijlocul cărora s-a născut. Copilul acesta care nu va avea niciodată să-şi învingă stinghereala faţă de „prea cerebralul Paris", omul matur care „nu putea să stea mai mult de cinci luni departe de ţară", simţea nevoia realimentării rezervorului de substanţă sufletească prin contactul direct cu pămîntul natal. Dar cel mai însemnat rezervor, cum este şi firesc, a fost acela al preţioasei magme sufleteşti pe care i-a dăruit-o copilăria. Pe măsura trecerii timpului, scrutarea adîncurilor ei se va petrece ciclic şi tot mai frecvent, pe căile transcendente ale amintirii, ceea ce se traduce în operă prin „stările de vis" cum au fost ele caracterizate, proprii părţilor lente din lucrările sale şi, îndeosebi, în acele tablouri onirice ce redau noaptea cu tot cortegiul ei de feerii infantine din *Impresii din copilărie* şi din *Săteasca*. Rămîne acest imponderabil oniric una dintre sursele cele mai de seamă ale psihologiei de creaţie enesciene, explicînd, prin probante analize de tehnică propriu-zisă, inconfundabilul şi, pînă la un punct, singularul în peisajul secolului al XX-lea stil enescian, lirismul său.

Chiar dacă în cazul lui Enescu amintirea deţine un asemenea primat, nu putem cu nici un chip exclude comuniunea sa pe căile raţionale şi, mai ales, intelectuale cu suprastructura acestui mediu natal, cu corpul constituit al culturii, printr-un „joc secund" — pentru a-l parafraza pe Ion Barbu — al actului creator. Acest joc secund viza din partea sa cele două componente ale culturii : cea anonimă, populară şi de străveche tradiţie, şi cea profesionistă.

Nu dintr-o conformare la vreo modă oarecare, ce exalta frustul folclor sau exotismul, şi-a îndreptat Enescu interesul spre „melodia patriei", (Constantin Brăiloiu), ci dintr-o identificare aş zice dintotdeauna cu aceasta. Fără propriu-zis o conştiinţă estetică, pornind tot de la elementele concrete pe care i le-a furnizat prima vîrstă a copilăriei, de la cîntecele şi jocurile auzite în sat, îşi făureşte, cu o uimitoare siguranţă, dar trecînd şi prin proba de foc a tehnicii componistice însuşită la cotele cele mai înalte, un stil în acelaşi timp personal şi caracterizat din punct de vedere „naţional". Conştiinţa estetică se va contura treptat, astfel încît, în momentul terminării *Rapsodiilor Române* Enescu încununa prin înfăptuiri definitive idealul şcolii româneşti din secolul al XIX-lea, prefigurîndu-l pe acela al şcolii din secolul XX. Fără să fi cunoscut (cu excepţia unor lucrări ale lui Caudella) tot ceea ce produsese acel secol XIX, dar intuindu-i comandamentele estetice, fără să fi fost propriu-zis un cercetător folclorist, dar la curent cu progresele acestei ştiinţe (dovadă aprecierile pozi-

tive față de activitatea unui Drăgoi, Brăiloiu sau Bartók), Enescu a aprofundat filonul folcloric, mergînd, în *Sonata a III-a pentru pian și vioară, „în caracter popular românesc"* sau în *Simfonia de cameră pentru 12 instrumente* — și nu numai acolo — la esențele acestuia, la simbolurile și arhetipurile sale.

Cealaltă legătură, intelectuală, cu arta României nu lipsește la Enescu. În diferite perioade ale creației întîlnim titluri ca *Revedere* (după Eminescu), *Doina* (după Alecsandri), *Plugar* (după Rădulescu-Niger) *Strigoii* (după Eminescu), dintre care unele rămîn chiar și în faze avansate, proiecte sau nefinisări, neîncadrate de compozitor în șirul lucrărilor definitive cu număr de opus. Știm și despre intenția sa de a scrie o operă pe *Meșterul Manole* (și ne întrebăm, odată cu Cornel Țăranu, de ce creatorul muzical cel mai aproape la vremea aceea de spiritul mioritic nu a găsit baladei-emblemă un echivalent muzical ? !). Înainte de a avansa o pripită opinie privind dacă nu superficiala în orice caz sporadica, intermitenta legătură a muzicianului cu cultura înaltă a țării sale (cercetările biografice și ale operei încă pot să o infirme), trebuie să ajungem la concluzia că Enescu a avut, dimpotrivă, în virtutea marii sale exigențe, o grijă cu adevărat demiurgică față de temele alese, ce trebuiau să gesteze îndelung (vezi *Oedip)* și numai împrejurările biografice au putut să împiedice realizarea tuturor proiectelor. În afară de aceasta să nu uităm că comuniunea sa cu cultura românească era una organică și ea trebuia să se producă de fiecare dată prin tensiune intelectuală și sufletească maximă (iarăși *Oedip),* lui repugnîndu-i pe acest tărîm o legătură de tip „școlar", livrescă sau conjuncturală.

„Muzica este un grai în care se oglindesc, fără posibilitate de prefăcătorie, însușirile psihice ale omului, ale popoarelor", spunea Enescu în Discursul de recepție la Academia Română, într-un moment în care opțiunea sa estetică coincidea cu maturitatea creației. Este o concluzie adîncă privind nu numai planul individual al psihicului ci un întreg „stil existențial", cum îl vedea Lucian Blaga, o integrare nu numai fără „de prefăcătorie" ci chiar implacabilă în datele formative ale dimensiunilor abisale ale comunității naționale, în „albia stilistică", în cele din urmă, din moment ce ne referim la domeniul plăsmuirilor sensibile.

Chiar dacă opera sa nu ar fi stabilit punțile de legătură cu cultura anonimă sau cu cea înaltă a țării, legăturile tainice cu datele esențiale ale acesteia ar fi fost, grație intuiției, talentului, geniului său încă suficiente. Să zicem că, dintr-o necesitate metodologică, împinși de o pură speculație, am pune în paranteză tot ceea ce este folclor la Enescu... În chiar această situație am constata că lirismul său, acel sentiment al dorului, echilibrat și limpezimea latină a discursului muzical se revendică dintr-un neconfundabil orizont românesc. Mai mult decît atît, scrutînd lucrurile la nivelul elementelor de tehnică, cum de altfel de atîtea ori s-a întîmplat și cum însine am făcut-o, vom constata că invenția sa melodică este pătrunsă de duh modal, că ritmica acesteia înclină spre sistemul parlando rubato al doinei populare, că arta contrapunctului lui Enescu — una dintre cele mai docte printre reprezentanții generațiilor de creatori din prima parte a secolului — devine dimensiunea oblică a heterofoniei, corolarul gîndirii sale unisonic-modale și pendular-ritmice. Și aceasta nu neapărat în lucrările de sorginte folclorică și cu titlu declarat...

Acesta ni se pare, la capătul acestor considerații, întreitul semn al patriotismului lui George Enescu : acela al înfăptuirilor în folosul obștii, acela al comuniunii sufletești cu orizonturile pămîntului natal și acela al identificării organiciste cu dimensiunea spirituală a neamului. Un destin pe care el însuși și l-a reprezentat într-o strălucire a minții, a inimii și a verbului : „Am remarcat dintr-un grafic al vieții mele, că viața oricărui om e ca o coardă de arc, care, întinsă, oscilează și revine încet la poziția simplă și dreaptă de la care a plecat. Eu revin de unde am luat-o, la acei care au prezidat la primii pași ai mei și au dispărut ; asta mă îndurerează, dar nu mă înstrăinează de locul meu natal, unde vreau să mă întorc o dată și o dată pentru odihna cea mare" (1920).

Enescu în lumina unor lucrări inedite

Cornel Ţăranu

Se ştie că descifrarea unui manuscris enescian este o întreprindere din cele mai dificile. Nu pentru a ne autoelogia, ci pentru a face mai uşor înţelese momente ale creaţiei *Strigoilor* credem necesară parcurgerea descifrării şi reconstituirii manuscrisului, muncă dusă din fericire la capăt după mai multe luni de eforturi.

Lucrarea este concepută pentru orchestră mare, cor şi solişti şi transpune în muzică întregul text al poemului eminescian.

O întîlnire cu Eminescu era ceva cum nu se poate mai firesc pentru compozitorul moldovean, trăind atmosfera de cult eminescian ce domnea în Iaşul acelor vremuri. Între cei doi mari creatori există atîtea similitudini de valoare, temperament sau orientare estetică, încît aprofundarea lor ar necesita un studiu special, destinat mai degrabă unui estetician. Fie şi numai bogăţia postumelor lăsate de cei doi mari poeţi, unul muzician al cuvîntului, celălalt poet al sunetelor, e revelatoare. De altfel în critica ultimilor ani se subliniază tot mai des valoarea postumelor lui Eminescu, mergîndu-se pînă acolo (vezi I. Negoiţescu) unde locul postumelor tinde să depăşească în importanţă antumele.

Abordarea *Strigoilor* în acel an 1916 este, aşadar, fructul unei mai vechi admiraţii, ce se va prelungi pînă în ultimii ani ai vieţii compozitorului. Mărturie, amintitele schiţe ale *Simfoniei a V-a* al cărei final face apel la un alt text eminescian : *„Mai am un singur dor"* (Sinaia, 1941).

Destinul acestor revelatoare întîlniri a fost însă neprielnic, ambele lucrări neputînd ajunge la acea finisare amănunţită ce-l caracteriza pe Enescu. Pierderea este incalculabilă, cultura noastră nu putea să-şi viseze o mai elevată îngemănare de sensibilităţi !

De aceea, să încercăm a defini exact starea manuscrisului *Strigoilor* şi ce anume se poate reconstitui din lectura şi interpretarea sa atentă.

O primă constatare : compozitorul pune pe muzică întreg textul eminescian. Aşadar, dramaturgia oratoriului, sau a poemului vocal-simfonic coincide cu „libretul" respectat *ad-litteram*. Ne-ar fi fost de altfel imposibil să stabilim succesiunea paginilor şi portativelor fără textul care ne-a călăuzit pas cu pas.

Amplul poem-oratoriu, cu o durată de circa 30 de minute e conceput în cele trei părţi care compun textul, fără motto-urile sale. Din analiza manuscrisului reiese că autorul a procedat la o primă redactare, sumară şi cvasistenografică, scrisă sub impulsul unei inspiraţii susţinute. Schiţată în Bucureşti, lucrarea este atacată şi terminată într-un singur suflu : prima parte în 15—31 octombrie 1916, a doua în 25 octombrie—7 noiembrie, iar a treia în 29 octombrie—11 noiembrie al aceluiaşi an, cifrarea dublă a datelor reprezentînd notaţia „stil vechi — stil nou" a calendarului. Schiţa se prezintă sub forma unui extras pe două portative în care este înghesuit şi textul, fragmente ale părţilor vocale şi corale, rare notaţii de orchestraţie sau dinamică. O primă transcriere, mult mai detaliată, cu partida vocală scrisă separat, şi cu un „subsol" bogat, de trei-patru portative, cu indicaţii amănunţite de orchestraţie şi nuanţe se opreşte, din păcate, la jumătatea primei părţi. Totuşi, după analiza atentă a manuscrisului, s-a putut proceda la o redactare cu voci şi extras de pian, a întregului text, anumite omisiuni fiind cu uşurinţă deductibile, astfel încît ne aflăm acum în posesia întregii lucrări fără adaosuri personale.

Evident, e de presupus că autorul şi-ar fi şlefuit în continuare partitura, odată cu reluarea ei în succesive redactări şi, în faza finală, a orchestrării ei.

Continuînd investigaţiile asupra manuscriselor enesciene, am ezitat îndelung asupra schiţelor *Simfoniei a V-a*, datînd din 1941.

Lucrarea mai fusese semnalată, cu scurte citate, chiar de Zeno Vancea, în revista Muzica (nr. 1/1966), iar mai recent în Monografia George Enescu a Academiei.

Scris cu cerneală sepia, şi aceea decolorată, cu numeroase ştersături, adăugiri, trimiteri pe marginea coloanei, manuscrisul era aproape de ceea ce se cheamă „ilizibil".

Dacă totuşi m-am încumetat la anevoioasa muncă de descifrare, aceasta se datoreşte mai multor argumente.

Factorul decisiv l-a constituit prezenţa a 25 de pagini din prima parte, deja orchestrate superb de autor şi oprindu-se chiar pe acordul culminaţiei centrale din tratare. Trebuia să descifrez restul (circa o treime) şi pe urmă să-l orchestrez. După descifrarea anevoiasă, a extrasului de pian, a urmat orchestrarea (şi mai anevoioasă) a celor cca 17 pagini constituind restul lucrării. Chiar dacă nu am reuşit (încă, deşi după primele repetiţii de orchestră am operat numeroase retuşuri) a mă apropia de supla, moderna, transparenta şi poetica orchestraţie enesciană (ce ar putea face să pălească un Ravel), am satisfacţia de a fi redat patrimoniului nostru muzical o pagină de mare valoare a creaţiei enesciene.

Astfel, în cadrul „Toamnei muzicale clujene" — 1972, sub bagheta lui Emil Simon,

a răsunat după 31 de ani de la concepere ei, prima parte a *Simfoniei a V-a* de George Enescu.

Îndrăzneala pe care mi-am luat-o nu era, cred, nefondată. Aveam la dispoziție două treimi de orchestrație originală care putea servi drept model pentru rest. După studierea atentă a partiturii, am constatat că din extrasul de pian lipsesc, în continuare, o serie de heterofonii, figurații, voci interioare, timbrele instrumentale subtile, specific enesciene, scriitura suplă și notarea minuțioasă a degetației corzilor, legături, accente etc. Am încercat să reconstitui totul, sprijinindu-mă pe orchestrația originală, pe unele indicații fugare de instrumentație. Am avut, așadar, la dispoziție un „grund" care a permis, dacă nu reconstituirea întocmai a orchestrației enesciene, dar măcar a liniilor ei directoare. Am îndrăznit apoi, pe baza unui tabel minuțios alcătuit, să adaug acele voci interioare, figurații, heterofonii, specifice scriiturii autorului, acolo unde elementele de repriză o permiteau.

Scrisă într-o formă de sonată liberă, prima parte, depănată într-o mișcare potolită *Moderato sciolto,* cunoaște un suflu și o amploare neobișnuită (circa 15 minute). Frumusețea temelor, bogăția imaginației, vădită în heterofoniile și heterocromiile vocilor interioare ne face cunoscută una din paginile caracteristice ale ultimei perioade enesciene.

Limbajul discret-modal, frazele ample, specifice lirismului confesional al autorului sînt îmbrăcate, cum spuneam, în orchestrația acvată și surprinzător de modernă (prin poetica ei timbrală, prin subtilitatea Klang-farbenului) ce anunță, deja, *Simfonia de cameră.*

De observat că temele primei părți sînt privite ca niște *personaje* în devenire. E mai degrabă aici, o tehnică leitmotivică, o perpetuă gîndire variațională. Dacă vom adăuga apoi devenirile acestor teme în părțile următoare, vom avea o imagine a uriașei imaginații variaționale a compozitorului. Evident, este vorba despre o lărgire a noțiunii ciclice, cu observația că *repartizarea* rolului temelor va fi în continuă schimbare.

Astfel, tema principală a primei părți poate deveni temă secundară în final etc.

La fel, distribuirea interioară a *grupurilor* tematice suferă și ea transformări la fiecare reluare.

După reconstituirea primei părți, interesul pe care l-a trezit prima audiție a acesteia m-a determinat să continui.

După o muncă de cîteva luni, am reușit să transcriu în extras de pian *toată* simfonia.

Familiarizat, încă din timpul muncii la *Strigoii* cu scrisul contorsionat și nervos, scrisul enescian de *prim suflu,* de *primă idee,* contrastînd atît de mult cu scrisul citeț al „ultimei puneri în pagină", am reușit să reconstitui aceste pasionante pagini, ce permit, acum, o stabilire, destul de exactă a valorii simfoniei, a locului ei în *contextul* creației enesciene, a coordonatelor ei stilistice.

Scrisă „într-o respirație", ca de obicei într-una din vacanțele de vară la Sinaia, Simfonia poartă următoarele indicații de datare : partea I, Sinaia-Luminiș, ce 1 juillet 1941, partea a II-a ce 8 juillet 1941, partea III-a, fără dată (pentru că se conta „atacca") iar partea a V-a, ce 19 juillet 1941.

Ar fi greșit, însă, să credem, că întreaga muncă de concepție a simfoniei se reduce la aceste circa 20 de zile ! Ea implică, desigur, existența unor teme mai vechi, poate a unor schițe preliminare, pe care compozitorul le-a purtat în el ani de zile (poate chiar mulți ani) așteptînd momentul de răgaz al finisării (vezi Eminescu).

Din păcate, acesta a fost întrerupt din motive necunoscute și credem, exterioare voinței autorului, în condițiile izbucnirii războiului. Examinarea stilistică a lucrării permite situarea primei teme aparținînd „vechilor caiete", făcînd legătura cu Simfoniile I—III. Apariția tot mai frecventă a unor elemente modale, ce precumpănesc izbitor în partea a II-a, cameralizarea multor momente, rafinamentul timbral aparțin însă ultimei perioade, aceea a *Simfoniei de cameră,* astfel încît putem vorbi, stilistic, de un caracter de *sinteză* a simfonismului enescian ce îl îmbrățișează și îl încununează.

Coordonatele stilistice post-romantice ale primelor 3 simfonii sînt lărgite, „aduse la zi", fără a produce o ruptură dar și fără a da impresia unei stagnări, senzație pe care ne-o dă mai degrabă *Simfonia a IV-a.*

Altminteri, întreaga muzică a simfoniei trebuie ascultată prin prisma poeticii eminesciene. Întîlnirea dintre aceste două mari sensibilități românești este cum nu se poate mai firească.

De aceea deplîngem cu toată luciditatea faptul că Enescu, atît de impregnat de lirica eminesciană, nu a reușit să finiseze aceste două virtuale capodopere, una a tinereții *(Strigoii)* alta a olimpianei sale maturități.

Dar, să-i promitem, aici, creatorului lui *Oedip* că destinul poate fi încă o dată înfrînt !

Declamația vocală în opera „Oedip" de George Enescu

Rufina Leites

Problema dezvoltării și înnoirii melodicii vocale în operă, în prima jumătate a secolului al XX-lea s-a aflat, după cum se știe, pe prim plan în căutările creatoare ale compozitorilor din diverse țări. Pentru a proba cît de vaste au fost aceste căutări este suficent să amintim asemenea nume de mari creatori și reformatori ai genului liric cum sînt Richard Strauss, Debussy, Schönberg și Prokofiev, Berg și Puccini, Ravel și Janaček, Șostakovici și Stravinski, compozitorii din grupul celor șase, de pildă Honneger, Milhaud, Poulenc și mulți, mulți alții.

În această pleiadă un loc meritoriu îi aparține clasicului muzicii românești George Enescu prin opera sa *Oedip*. Operei *Oedip* — cea mai importantă și plină de inovații compoziție a lui Enescu — i-au fost consacrate multe lucrări serioase. Acest lucru s-a realizat bunăoară, în cunoscuta lucrare fundamentală semnată de Octavian Cosma, precum și în nenumărate articole și referate cu caracter științific, extrem de diverse ca tematică.

Scopul contribuției de față îl constituie examinarea problemei specificului și izvoarelor stilului recitativ-declamativ în opera *Oedip*.

Extinderea considerabilă a mijloacelor vocale de expresie și a posibilităților operei din secolul al XX-lea se realizează în mai multe direcții. Înainte de toate, melodica lirică se sprijină pe acele straturi puternice ale sonorității folclorului național, care exact în acest moment pătrund pentru întîia oară în creația profesionistă. Alături de celelalte genuri, opera asimilează lumea sonorităților morave, descoperite de Janaček, a celor ungare vechi — de către Bartók, a muzicii negrilor — prin Gershwin, a celor românești — relevate de Enescu etc. Aici opera, în special melodica sa, ca să zicem așa, mobilizează resursele „exterioare" ei și se manifestă ca o parte componentă a procesului general care nu este prea bine denumit prin termenul de specialitate „neofolclorismul în muzica secolului al XX-lea".

O altă direcție în care opera realizează îmbogățirea potențialului său vocal-melodic este, dacă vreți, de natură „interioară", căci este vorba de amplificarea și dezvoltarea propriilor ei mijloace. Aceasta se obține, pe de o parte, printr-o mai mare „instrumentalizare" a melosului vocal, iar pe de altă parte, printr-o prelucrare mai atentă, mai filigranată, în acest melos, a impulsurilor vocale. Deși normele stilului instrumental pătrund chiar și în formele cunoscute (arii, cîntece) — merită să se amintească cel puțin melodii-arii lirice din opere aparținînd lui Prokofiev, Janaček, Șostakovici *(Caterina Izmailova)* — melodica recitativ-declamatoare a fost supusă unei mai mari „presiuni" a concepției instrumentale. Asimilarea în muzică a bogăției intonaționale, a coloraturii emoționale a graiului viu, are loc atît în cadrul stilului ariilor, care devine un stil al ariilor și declamațiilor, cît și în sfera recitativ-declamatorie.

Procesele menționate, care servesc îmbogățirii potențialului expresiv al melodicii lirice, și-au găsit o exprimare sui-generis, de o profunzime aparte, în *Oedip*. Melodica, în general, ocupă un loc central în întreg sistemul de mijloace artistice la Enescu. Limbajul melodic al operelor sale, inclusiv al operei *Oedip*, se naște din sinteza naționalului cu universalul.

În ciuda existenței unui pregnant melos al ariilor și cîntecelor, în *Oedip*, ca și într-o serie de opere contemporane cu el, pe primul plan se remarcă stilul ariilor declamatoare și cel declamator propriu-zis. Tocmai aici, mai mult decît oriunde, întîlnim rezolvările novatoare valoroase ale lui Enescu. Baza declamațiilor exclamatoare din *Oedip* au constituit-o toate mijloacele de înnoire menționate de noi : atragerea largă a resurselor proaspete ale folclorului, în cazul de față cel românesc, aplicarea elementelor verbale, instrumentalizarea prozodiei vocale.

Se poate observa că există mai multe tipuri de includere a elementelor verbale în sfera declamatorie din *Oedip* : 1. Recitativul melodicizat sau melodica declamativă în arii — intonații orale, prezentate sub formă generalizată, modificată, care se împletesc într-o linie vocală, formînd o melodie încărcată de o încordare emoțională intensă. 2. Reproducerea vocală nemijlocită a unor elemente orale. Procedeul se folosește în operă ca un mijloc de natură dramatică, în situații încordate. 3. Un produs original al interacțiunii elementelor orale cu cele muzicale l-a constituit limbajul melodicizat, folosit de Enescu în momentele de profundă încordare emoțională. Acest limbaj l-am putea numi „declamație pe note" ; înșuși Enescu l-a definit ca fiind „semimelodic, semioral".

Care sînt izvoarele minunatei expresivități declamatorii a operei *Oedip* ? Putem vedea aici contopirea a două filoane, unul dintre acestea fiind recitativul original *parlando rubato* din doinele românești, din povestiri, balade, iar celălalt — declamația caracteristică teatrului dramatic, mai precis, tragediei franceze.

Enescu s-a deprins din fragedă copilărie cu „turnarea" cîntecului în vorbire și invers. Faptul acesta nu putea să nu se reflecte în demersul său față de recitativul liric. Și s-a oglindit, de altfel, în acea naturaleţe deosebită cu care în *Oedip* se interferează elementele pur orale cu cele muzicale, ajungîndu-se la crearea de procedee ale declamaţiei pe note.

Un rol important în sfera declamatorie din *Oedip* îl joacă și procedeele specifice ale intonaţiei populare — apogiatura mordentul, vibrato, glissandi și sferturile de ton. Deși, cu excepţia ultimelor, toate aceste mijloace sînt de mult cunoscute în muzica clasică europeană, ele au totuși o circulaţie mai mare în sfera sonorităţilor instrumentale, iar în muzica vocală, cu atît mai mult în cea de operă și nu numai în opera clasică, ci și în compoziţii din prima jumătate a secolului al XX-lea, se întîlnesc destul de rar, nefolosindu-se toate, concomitent. În *Oedip* însă ele *formează un complex fonic unitar*, care se realizează, în primul rînd, tocmai prin folosirea lor de obicei concomitentă (dacă nu a tuturor, cel puţin a mai multora) și, în al doilea rînd, prin omogenitatea efectului lor expresiv și „finalităţii sistematice". Toate aceste elemente creează pentru ureche senzaţia unor lunecări intonaţionale, a unor vibraţii, modulaţii și, alături de declamaţia pe note, sînt chemate să dezvăluie noi și mult mai intime posibilităţi expresive ale partiturilor vocale. Nu întîmplător cel mai adesea ele apar în scene cu o „temperatură" emoţională ridicată, în zonele culminante, unde redau stări de emoţie extremă, de neliniște, de afectivitate. Ca un tot, ca un complex unitar și în același timp variat sub raport fonic, acest fenomen *este nou* pentru opera europeană și, trebuie menţionat, capătă o mare putere de expresie.

Un izvor al resurselor orale pentru melodica vocală din *Oedip* a constituit-o, după părerea noastră, declamaţia din teatrul dramatic. Însuși profilul partiturilor vocale din *Oedip*, cu conţinutul lor emoţional efervescent, cu claritatea și pregnanţa lor intonaţională, deseori cu patetismul și măreţia lor, demonstrează faptul că marele compozitor nu a pornit nici pe departe de la limbajul colocvial obișnuit, ci de la cel teatral, scenic. Mijloacele unui limbaj cotidian nu puteau fi adecvate întruchipării „profundei tragedii" antice, cu lumea sa măreaţă a pasiunilor și problematica filozofiei universale. De aceea, este firesc ca aici să se caute relaţia cu teatrul „profundei tragedii".

Firește, ca muzician, Enescu a receptat, cu o sensibilitate rară, înainte de toate latura sonoră a artei teatrale. Nu este vorba de o copiere exactă sau punerea pe note a diverselor intonaţii ale actorilor, care ar fi fost reţinute de Enescu. Procesul acesta a fost cu mult mai complex. Este vorba de un proces de *căutare a intonaţiei vocale motivate sub raport psihologic.*

Astfel, la rezolvarea importantei probleme ivite în faţa operei din secolul al XX-lea — înnoirea limbajului melodic și aprofundarea expresivităţii sale psihologice — clasicul român și-a adus contribuţia proprie, în mare parte novatoare. Activitatea sa profundă, desfășurată de-a lungul a multor ani, menţionată ca atare de presă, datorită inspiraţiei și înaltei sale măiestrii în acest domeniu, s-a integrat ca o parte componentă în tabloul general al căutărilor și împlinirilor compozitorilor din epoca sa.

George Enescu și opera sa „Oedip"

Susumu Tamura

Opera *Oedip* îl reprezintă pe Enescu în cea mai bună ipostază a sa și este una dintre capodoperele din prima jumătate a sec. XX, la fel ca *Pelléas et Melisande* de C. Debussy și *Wozzeck* de Alban Berg.

Au trecut 50 de ani de la terminarea de către compozitor a întregii orchestraţii a operei, în 1931. Valoarea operei nu se resimte de vreo „uzură" nici în momentul de faţă. Această operă este într-adevăr o lucrare monumentală și contemporană. Motivul rezultă din două aspecte : caracterul unic al libretului și originalitatea muzicii.

În ce privește libretul, putem spune că ideile lui Enescu au pătruns în libret, întrucît a fost alcătuit pe baza discuţiilor dintre Enescu și Edmond Fleg.

În general, Oedip, atît prin mitologia greacă, cît și prin creaţia lui Sofocles, și-a cîștigat multă popularitate ca subiect de spectacol teatral. Totuși, ca subiect de operă, el a fost „ţinut la distanţă". Aceasta s-a datorat faptului că, așa după cum a subliniat și prof. Y. Sagaura în Japonia, profeţia, crima (adică paricidul său) și incestul nu sînt convenabile ca subiect de operă.

Opera s-a dezvoltat ca un divertisment de tip festiv la curţile nobiliare începînd cu sec. XVII. În special, două elemente erau esenţiale pentru operă : iubirea și spectaculosul. *Orfeo ed Euridice* a putut fi transformată într-o dramă cu „Happy End". În cazul lui *Oedip* ar fi fost cam greu să fie preschimbată într-o dramă cu „Happy End" din cauza a trei elemente : profeţia, crima și incestul.

În consecinţă, a trebuit să se aștepte cu apariţia unei opere despre Oedip pînă la *Oedipe à Colone* de Sacchini, în 1786 și *Oedipo* de

Leoncavallo, în 1920. Se spune că lucrarea lui Leoncavallo nu a fost atît de reușită pe cît se așteptase el să fie. În afară de lucrările de Sacchini și de Leoncavallo, avem în secolul nostru operele *Oedip* de I. Stravinski, G. Enescu și C. Orff.

Stravinski a făcut o încercare de muzică experimentală ca „operă oratoriu", iar Orff își avea propria sa muzică în care ritmul și vorbirea erau avantajate. Totuși ei nu au fost interesați de Oedip însuși ca atare. De pildă, lucrarea lui Stravinski se bazează pe libretul lui Cocteau care îi este credincios lui Sofocles. Lucrarea lui Orff se bazează pe traducerea germană făcută de Hölderlin a lucrării lui Sofocles. Dimpotrivă, Enescu a încercat să-i dea lui Oedip însuși o nouă lumină, în cadrul formei de operă tradiționale.

Opera sa se ocupă de întreaga viață a lui Oedip : de la nașterea lui și pînă la „Oedip la Colonna". Adică, libretul este construit pe baza mitologiei grecești în actele 1 și 2, *Oedip*-ul lui Sofocles, în Actul 3, și *Oedip la Colonna* de Sofocles, în Actul 4. Aceasta s-ar datora motivului că Fleg și Enescu au intenționat să-și construiască întreaga lucrare astfel încît, să dezvolte într-o manieră de efect muzica și drama, după cum urmează : Actul 1 — Prezentarea, Actul 2 — Dezvoltarea, Actul 3 — Culminația și Actul 4 — Rezolvarea. După cum a evidențiat Myriam Marbé, fiecare act este și el divizat în mai sus menționatele 4 părți. Prin urmare, întreaga lucrare este alcătuită din 24 de părți, întrucît Actul 3 are 3 scene, dintre care fiecare este și ea divizată în 4 părți.

George Enescu îl descrie pe Oedip ca pe un om care-i aruncă o provocare Soartei și pune în valoare moralitatea și demnitatea ființei umane. Aceasta este cea mai profundă caracteristică a libretului : Oedip se luptă și se opune unei profeții crunte așa după cum putem afla din răspunsul lui Oedip către Sfinx în Actul 2 : „Omul e mai tare decît Soarta !".

Oedip strigă în Actul 4 : „Sînt nevinovat ! Pot fi părtaș la crimele urzite de destin cînd nici nu eram născut ?... Nevinovat !... Biruit-am destinul ! Biruit-am pe zei !".

Aceasta este o declarație a moralei ființei umane, care cîștigă o victorie împotriva soartei. Nu putem găsi o asemenea idee în lucrarea lui Sofocles. În lucrarea lui Sofocles avem numai o împăcare între zei și ființele umane.

Mai departe trebuie să evidențiem reelaborarea din scena finală, în care Oedip îi spune lui Tezeu : „Ai mei ochi se deschid pentru calea cea din urmă ; eu, cel călăuzit, eu azi călăuzesc...". Putem să spunem că recîștigarea vederii sale înseamnă o deschidere spre moralitatea și demnitatea ființei umane și că optimismul reia astfel o viziune luminoasă asupra ființei umane și a vieții sale.

Spectacolele teatrale din sec. XX prezintă o tendință generală de a înțelege într-un fel nou conținutul mitologiei și tragediilor grecești, din punctul de vedere al demnității ființei umane. Totuși, nu putem găsi o astfel de tendință și în lucrările de operă de astăzi.

Opera lui Enescu *Oedip* este singurul caz de lucrare care a înfăptuit cu succes umanizarea și modernizarea lui Oedip. Prin urmare am evidențiat faptul că libretul operei lui Enescu este unul contemporan și monumental.

În ce privește muzica în sine, trebuie să reperez trei caracteristici ale muzicii în operă.

Întîi, Enescu își construiește întreaga lucrare ca pe o simfonie și folosește leitmotive pentru a unifica două elemente : muzica și dezvoltarea dramei. Enescu mai spune : „Mi-am construit opera *Oedip* pe o canava simfonică", și, „Fiecare act este asemănător cu o mișcare de simfonie". Astfel, muzica operei este o lucrare simfonică urmînd *Simfoniei a III-a* din 1918.

În al doilea rînd, muzica sa este mai curînd cromatică și modală decît major-minoră, iar compozitorul creează melodii unice care sînt împreunate cu vorbirea. El poate că este, în ultimă instanță, un polifonist care acordă importanță mai curînd rîndului melodic sau unei „grămezi" de astfel de rînduri melodice decît acordurilor. Melodiile sale unice sînt alcătuite prin abila absorbire și folosire a tuturor stilurilor vocale, adică Sprechgesang, recitativ, parlando etc.

Mai mult încă, el folosește pretutindeni și sferturi de ton, pentru o exprimare adecvată a scenelor și intonațiilor de vorbire.

Enescu își caută întotdeauna un limbaj propriu, adică el își enunță propriile sale tehnici și mijloace pentru o exprimare exactă a sensului interior din mintea sa. Astfel el a absorbit mijloace de efect și de utilitate din Brahms, Wagner, Reger, Fauré etc. Aș îndrăzni să dau exemple :

1) El folosește moduri diatonice, ca lidianul, pentru exprimarea lamentării, ca de exemplu în melodia fluierului ciobanului din culminația Actului 2 — scena 2.

2) El folosește cu efect sferturile de ton, ca de exemplu în Melopeea lui Oedip „Cunosc o otravă cu gust îndulcit" în Actul 2, scena 3.

3) El folosește parlando-ul, ca de exemplu în vocea Sfinxului adresîndu-se lui Oedip în Actul 2, Scena 3.

4) El folosește cu efect glissando-ul în mulțimea poporului și Sprechgesang-ul în cîntul tragic din Actul 3.

Acestea sînt numai o parte a exemplelor. Intenția lui Enescu este să creeze o expresie contemporană prin aceste mijloace. Putem spune de aceea că muzica lui în operă este perfect originală și modernă.

În al treilea rînd, trebuie desigur să evidențiez faptul că timbrurile populare românești pot fi găsite pretutindeni în muzica operei. Se poate spune pe bună dreptate, că stilurile sale de parlando, textura polifonică, melodiile modale și timbrurile instrumentale derivă din muzica populară românească.

Prin urmare, putem spune că George Enescu își creează muzica sa originală din opera *Oedip* prin coordonarea și unificarea a doi factori : factorul popular românesc și factorul de artă muzicală europeană.

Cele conținute în comunicarea mea de mai sus poate că sînt deja binecunoscute de către muzicologii români sau străini. *Oedip* și alte lucrări de Enescu nu au fost popularizate suficient în Japonia, chiar dacă au fost realizate unele înregistrări cu *Oedip* ș.a. Deci, cred că este util să se confirme din nou valoarea modernă și monumentală a operei *Oedip*, cu prilejul Centenarului nașterii lui George Enescu.

Trăsături specifice ale formei în sonatele lui George Enescu

Dumitru Bughici

Se știe că un aport deosebit în afirmarea muzicii românești pe un plan superior, universal, l-a avut George Enescu. Vasta sa cultură muzicală, dragostea față de patria și poporul său l-au stimulat și l-au ajutat să realizeze sinteza între elementele specific naționale și cerințele muzicii universale.

Ne propunem să relevăm cîteva aspecte ale acestei probleme, luînd ca punct de plecare creația sa în genul sonatei.

Dacă prima *Sonată pentru pian și vioară op. 2*, compusă în 1897 și prima *Sonată pentru pian și violoncel op. 26*, scrisă în anul 1898 [1]) se înscriu pe linia însușirii mai mult a meșteșugului, a tehnicii componistice, în schimb, *Sonata a II-a pentru pian și vioară op. 6*, compusă în 1899 ne dezvăluie personalitatea muzicală în plină cristalizare a lui George Enescu.

Sonata a II-a pentru pian și vioară în fa minor op. 6 ne reliefează — între altele — începutul unui lung proces pe drumul realizării sintezei amintite, ce va culmina cu *Sonata a III-a pentru pian și vioară op. 25*.

În această direcție semnalăm prezența, în tema principală a primei părți din *Sonata a II-a pentru pian și vioară* a așa zisei „game lăutărești", o gamă minoră armonică cu treapta a IV-a alterată suitor, nuanța modală obținută prin coborîrea treptei a II-a din tema principală a celei de-a doua mișcări și a facturii pianistice prezentate în cupletul *B* — din partea a III-a — ce imită acompaniamentul specific de țambal.

Urmărind, în continuare, dezvoltarea filonului național în acest gen, vom vedea cum *Sonata pentru pian în fa diez minor op. 24*, compusă în 1924 — în deplină maturitate artistică — reprezintă o ultimă etapă spre marele salt calitativ.

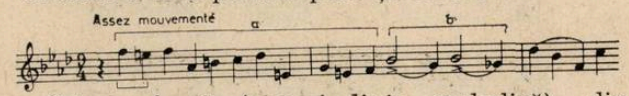
Între compunerea celor două sonate este o perioadă de 25 de ani, timp în care Enescu scrisese cele două *Rapsodii*, două *Suite pentru orchestră*, trei *Simfonii*, *Octetul în Do major*, *Dixtuorul* etc. Cu toate acestea, *Sonata a II-a pentru pian și vioară* i-a rămas adînc întipărită în memorie, influențînd prin unele aspecte *Sonata pentru pian în fa diez minor*.

Nu este vorba numai de folosirea gamei minore armonice cu treapta a IV-a alterată suitor, sau de expunerea în octave a temelor principale, caracteristice celor două sonate, ci de fondul emoțional, de originea populară a ideilor muzicale și în mod special de *înrudirea tematică ce există între ele.*

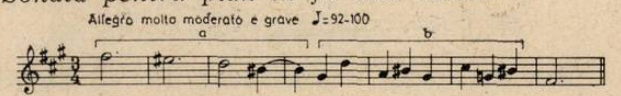
Nu e deloc greu să se observe ultima afirmație dacă pornim de la constatarea că ambele teme au la început un mare arc descendent, ce pornește de la prezentarea tonicii superioare și a sensibilei *(fa — mi becar*, sau *fa diez-mi diez)*, plus unele ondulații în zig-zag ale liniei melodice.

Iar dacă vom aduce primei fraze a *Sonatei pentru pian în fa diez minor* unele modificări metro-ritmice, apropiate de profilul temei din *Sonata a II-a pentru pian și vioară în fa minor*, atunci asemănarea va apare mai evidentă. De subliniat că în *Sonata pentru vioară* apare întîi o desfășurare descendentă în valori egale de pătrimi (vezi *a)* și după aceea o oprire temporară pe o celulă melodică-ritmică din doimi și pătrimi, ca un balans (vezi *b*), în timp ce în *Sonata pentru pian* acest profil apare invers.[2])

Redăm un fragment din prima temă a *Sonatei a II-a pentru pian și vioară :*



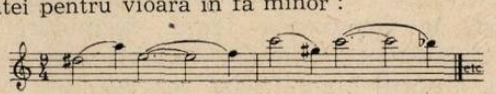
Prima frază (numai linia melodică) din *Sonata pentru pian în fa diez minor.*

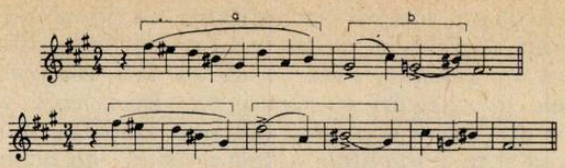


Și acum, modificarea de care vorbeam mai sus :

[1]) În timpul studiilor la Paris, George Enescu a compus o sonată pentru vioară și pian în la minor, pe care n-o considera destul de valoroasă pentru a o include în lucrările definitive.

[2]) De altfel acest motiv, denumit în mod liber balans (poate fi comparat cu un suspin), devine elementul de bază din care derivă tema secundară a Sonatei pentru vioară în fa minor :





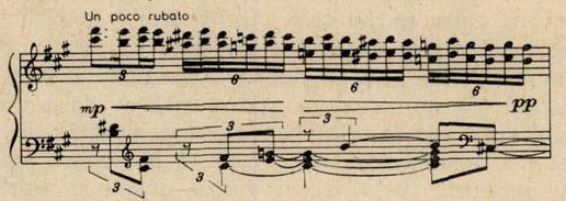
În *Sonata op. 24* nu este vorba numai de prezența unor elemente specifice, ci constatăm că întreaga lucrare este străbătută de un larg suflu intonațional popular, încadrat perfect în complexul desfășurării muzicale. Unitatea între conținut și formă este aici perfectă.

Acest factor a determinat o concepție aparte asupra stabilirii ciclului de sonată. De unde pînă acum la Enescu predomina alternanța repede-rar-repede, aici succesiunea este : p. I — *Allegro molto moderato,* p. a II-a — *Presto vivace,* p. a III-a — *Andante molto espressivo.*

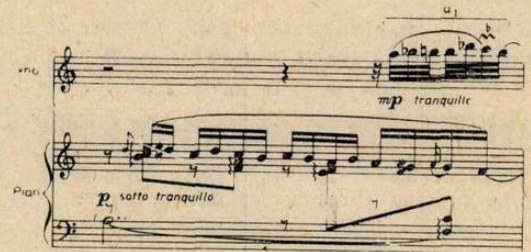
Schimbarea amintită este rezultatul folosirii în partea a III-a a două teme, dintre care prima este un bocet, iar a doua are un pronunțat caracter românesc, plină de nostalgie și visare, redînd într-o efuziune lirică frumusețea cîmpului înverzit, a pîrîului ce curge lin, venind din depărtări.

Trebuie spus că această ultimă parte a influențat mult pe Enescu în realizarea celei de-a III-a *Sonate pentru pian și vioară.* În plus, în grupul secundar al primei mișcări, găsim un motiv ce va constitui un important element tematic în prima parte din *Sonata a III-a pentru vioară și pian.*

Iată și motivul din *Sonata pentru pian în fa diez minor,*



și cum se prezintă acest motiv, modificat, la începutul primei mișcări din *Sonata a III-a pentru pian și vioară :*



Este de sesizat în continuare un alt aspect — de astă dată al formei muzicale — ce apropie sonatele amintite mai sus. Analiza primei părți a *Sonatei pentru pian și vioară în fa minor* ne dovedește că expoziția propriu-zisă nu conține două teme contrastante, ci de fapt a doua temă o completează pe prima. În acest context dezvoltarea formei de sonată este redusă la expunerea temei secundare. În schimb, pentru a elimina orice urmă de monotonie, autorul dinamizează repriza (deși prima frază apare foarte discretă în *pp)* prin imitații, dialoguri, suprapuneri de teme, printr-o scriitură pianistică și violonistică mai bogată, care ajută la pregătirea culminației în *fff* a primei teme.

Prima parte a *Sonatei în fa diez minor pentru pian* conține o dezvoltare (în forma de sonată existentă) ce nu tinde spre o desfășurare dramatică ; realizată în sonorități estompate, pe baza primei teme, ea are funcția de a pregăti repriza dinamizată, bineînțeles cu alte mijloace decît cele din *Sonata pentru vioară.*

Pe prim plan apare falsa repriză și schimbarea de conținut adusă temei principale, care capătă aici o strălucire nebănuită anterior etc.[3])

În lumina relevării unor particularități ale formelor muzicale determinate de simbioza național-universal, trebuie să consemnăm o excepție de la principiile formei de sonată realizată de George Enescu în prima parte a *Sonatei pentru pian în fa diez minor.* Este vorba de aducerea unui episod între sfîrșitul reprizei și începutul Codei (de la *Allegretto piacevole* pînă la tempo I).

Derivată din tema secundară, cu un pronunțat caracter de colind, ideea muzicală este de mare puritate și simplitate melodică.[4]) Acest profil apare întregit de o culoare modală cuprinzînd cvarte și cvinte paralele. În general, episodul ajută la realizarea unității de expresie a primei mișcări.

(Cele expuse pînă aici constituie doar un punct de plecare pentru un viitor studiu comparativ. Sîntem convinși că în creațiile enesciene există o întrepătrundere de elemente tematice, de motive melodico-ritmice, ce constituie fondul de aur al complexului intonațional al muzicii marelui nostru compozitor).

Cea mai perfectă sinteză a drumului amintit mai sus a fost realizată de Enescu în *Sonata a III-a pentru pian și vioară „în caracter popular românesc", op. 25,* compusă în 1926.

Credem că este momentul să citățm mărturisirile autorului în legătură cu problemele ce-l frămîntau, pentru a sublinia că sinteza despre care se vorbește n-a fost un act întîmplător.

„Înainte de a scrie Sonata în caracter popular românesc (toate temele îmi aparțin) am așteptat să se facă în mine fuziunea modului de exprimare folcloric românesc esențialmente rapsodic, cu natura mea de simfonist înnăscut. Mi-a trebuit o lungă perioadă de asimilare organică înainte de a ajunge să conciliez cît

[3]) Principiul după care tema secundară completează imaginea temei principale (eliminînd astfel contrastul tematic din expoziție și avînd ca rezultat fie o dezvoltare foarte redusă, fie lipsa totală a acestei a doua diviz uni a formei de sonată) poate fi observat și în creația altor compozitori români, de ex. în prima parte din *Sonata pt. violă și pian op. 32* de Mihail Jora, în prima parte din *Sonata pt. flaut și pian* de Tudor Ciortea etc.

[4]) Enescu dă aici unele indicații interpreților, urmărind a sublinia și mai mult caracterul interiorizat al acestui episod și anume : *amabile grazioso* — pentru prima expunere și *bp delicamente* pentru a doua.

mai armonios posibil aceste două genuri incompatibile în aparență" (George Enescu, Ed. Muzicală, București, 1964, pag. 49).

Deosebita valoare artistică, originalitatea ei au determinat o recunoaștere unanimă, fiind socotită — pe plan mondial — printre cele mai interesante lucrări ale genului. Pentru compozitorii români, *Sonata a III-a pentru pian și vioară* a deschis perspective noi, nebănuite anterior, în legătură cu posibilitățile de valorificare a tezaurului popular.

În cele ce urmează evidențiem principalele probleme legate de realizarea ciclului de sonată și de formele muzicale folosite de George Enescu.

Ca în majoritatea sonatelor sale, Enescu recurge aici la tipul clasic al celor trei mișcări și anume : parea I *Moderato-melancolico,* partea a II-a *Andante sostenuto e misterioso,* partea III-a *Allegro con brio ma non troppo mosso.*

Unitatea de expresie, excepțional de pregnantă, este determinată și de faptul că mai toate temele din partea a II-a (tema principală și un fragment din secțiunea a doua) și din partea a III-a (tema principală a rondoului și primul cuplet) derivă din tema principală a primei mișcări.

În plus, marele merit al lui Enescu constă în faptul că, realizînd temele în cel mai autentic spirit popular, le-a modelat în așa fel încît ele să poată corespunde cerințelor de integrare și amplificare caracteristice formelor clasice.

Legat de cele spuse pînă aici, punem în discuție o problemă principală în legătură cu creația lui George Enescu.

Nu de puține ori, în conferințe publice, în articole sau în diferite lucrări s-a emis teoria că unele creații ale sale, datorită caracterului aparent improvizatoric rezultat din folosirea unor teme cu profil de doină sau baladă nu au la bază — din punct de vedere al structurii — forme muzicale tipice, clasice. (În mod concret se spune acest lucru despre partea a II-a a *Sonatei a III-a pentru pian și vioară).*

Nu împărtășim această părere deoarece studiul temeinic al operelor enesciene demonstrează că la baza lor se află — în domeniul formelor muzicale — numai principii clasice. Trebuie însă spus că el le dă viață într-un mod cu totul original, modelîndu-le în funcție de conținutul muzical.

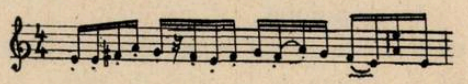
Este adevărat că nu e totdeauna ușor să sesizezi la o primă audiție — sau chiar la mai multe — caracteristicile formelor muzicale, ca de exemplu în partea a II-a a acestei Sonate, în partea a II-a și a III-a din *Sonata a III-a pentru pian în Re major,* sau în partea a II-a și a III-a din *Sonata a II-a pentru violoncel și pian în Do major* etc. (ca să ne limităm numai la creațiile aparținînd genului de sonată).

Pentru a nu rămîne în domeniul afirmațiilor, prezentăm în continuare particularitățile *Sonatei a III-a pentru pian și vioară.*

Partea I — *Moderato melancolico* — datorită bogatului conținut emoțional, parcă ne îndeamnă a realiza unele asociații de idei, atît de sugestivă este muzica respectivă. Avem impresia că Enescu ne povestește despre plaiul natal, despre horele văzute în copilărie, despre lăutarii pe care i-a ascultat cu atîta fascinație etc. Fără discuție că de aici decurg particularitățile structurilor muzicale. Scrisă într-o formă de sonată, conținînd nenumărate și variate culori ritmice și modale ca : trepte mobile, transformări ritmice ale temelor, unele colorații armonice, ca de exemplu aceea între tema principală care apare în *la minor* și începutul temei secundare care apare la început în *sol diez minor* etc. În plus putem observa cum sînt îmbinate unele particularități ale cîntecelor populare — ca de exemplu asimetriile frazelor, cu structurile clasice, perioade bine determinate ca profil și încadrate în subdiviziunile întregii forme.

Enescu folosește tehnica motivică — cu toate variantele sale — ca un element principal în profilarea și dezvoltarea temelor muzicale, în conturarea formelor ciclice. Doar un exemplu : deși puntea derivă din motivul a_1 al temei principale (expus de vioară în ex. 5), ea capătă o personalitate cu totul aparte, datorită ritmului jucăuș și lipsit la început de elementele cromatice prezente în tema principală (măsura I). Această variantă va fi folosită ca factură melodico-ritmică la pian în timpul expunerii primei fraze a temei secundare, care și ea derivă din același motiv. (Vezi începutul frazei).

Redăm prima măsura a punții :



Un element aparte îl constituie profilul temei secundare. Dacă prima frază este vioaie, cu un pregnant ritm de dans, în schimb a doua frază ne apare interiorizată, avînd o nuanță tristă, apropiată de cîntecul lung, doinit. Factura pianistică, prin tremoloul ce imită cîntatul specific al țambalului, realizează o puternică subliniere a tensiunii dramatice.

Și în această Sonată, dezvoltarea este redusă ca proporție, conținînd prelucrări ale ambelor teme ce pot fi analizate după principiul celor trei faze — tipice sonatelor clasice. În schimb, Enescu obține aici un perfect echilibru între expoziție și repriză. Fiind o sinteză a tot ceea ce a fost anterior în repriză, nu se mai observă o întoarcere la imaginea doinită a primei teme, ci, printr-o transfigurare de conținut, ideea muzicală apare în măsura de 12, cu un profil apropiat de hora bătrînească (boierească).

Partea a doua, *Andante sostenuto e misterioso,* prin folosirea elementelor descriptive (imitațiile de fluier, cimpoi ciripitul păsărelelor), prin bogăția de imagini în care Enescu redă sentimentele sale față de măreția și vraja pădurilor și cîmpiilor românești, suscită dis-

cuţii în privinţa formei muzicale. Desfăşurarea plină de fantezie a discursului muzical, caracterul oarecum improvizatoric al tematicii, faptul că există o serie de excepţii de la principiile obişnuite ale arhitectonicii clasice determină pe unii muzicieni să aprecieze că forma ei nu se încadrează în nici unul dintre tiparele clasice [5]).

În studiul *Sonatei a III-a pentru pian şi vioară* demonstrez că în partea lentă există o formă de sonată fără dezvoltare (Pentru a fi cît mai concis, îmi permit a transcrie — şi completa schema ce rezultă din susnumita analiză).

A — *grupul principal* are o formă tripartită cuprinzînd :

a — tema principală cu baza tonală pe re,

a_1 — partea mediană, episod (de la cifra de reper 20),

a — revenirea la tema principală în *mi bemol* şi spre sfîrşit în *re* (o măsură după 21).

Puntea — de la 22 — prelucrează elementele temei principale.

B — *grupul secundar*, de la 24, cuprinde :

b — cu caracter descriptiv avînd fundamentala pe la,

b_1 — cu caracter interiorizat şi tendinţa de modulaţie spre mi,

Anacruza care pregăteşte repriza dinamizată ce va începe de la 26.

A reapare numai cu prima idee muzicală *a* (o măsură înainte de 27).

Puntea foloseşte tema principală în *Re major* (3 măsuri după 29).

B — grupul secundar este redus numai la ideea a doua,

b_1 aducînd la sfîrşit tonalitatea iniţială.

Coda — începe de la cifra de reper 31.

Modul ingenios în care temele în spirit popular — derivînd din motivul a_1 al temei principale a primei mişcări — se succed, se înlănţuie într-o puternică şi vibrantă desfăşurare muzicală în partea a III-a — *Allegro con brio ma non troppo mosso* — determină pe Enescu să aducă aici o formă de *rondo* cu totul ieşită din comun [6]).

Putem vorbi de realizarea unei noi variante a *rondo*-ului sonată, întrucît Enescu nu aduce în repriză *B*-ul în tonalitatea iniţială a Sonatei (*B*-ul reapărînd în tonalitatea din expoziţie, adică în *mi b major*), ci pe al doilea cuplet.[7])

Fără discuţie că această înnoire a schemei de *rondo* n-a fost un capriciu al maestrului ci a fost determinată de profilul melodic — o melopee rapsodică apropiată de un cîntec lung — ce aduce un contrast deosebit faţă de celelalte idei muzicale.

Dar mai important este faptul că acest *C* reapare în repriză sub aspectul unei apoteoze a întregului ciclu de sonată, justificînd din punct de vedere al conţinutului muzical modificarea formei de *rondo*. (Tipul acesta de *rondo-sonată* îl va folosi şi în *Sonata a II-a pentru violoncel şi pian*).

Sonata a III-a pentru pian în Re major [8]) a fost compusă de Enescu după etapa de lucru la *Oedip*, între anii 1933—1935. Faţă de efortul deosebit, de ampla activitate muzicală desfăşurată în această perioadă, el a simţit necesitatea unei relaxări, în conformitate cu principiul său, „odihneşte-te de muncă prin muncă". Aşa se explică, că în această lucrare nu întîlnim nimic din dramatismul operei *Oedip*, ea fiind plină de lumină şi de voie bună.

Din punct de vedere al tematicii, trebuie spus că elementele populare nu mai sînt prezentate atît de direct şi de pregnant ca în *Sonata a III-a pentru pian şi vioară*. Aici există doar aluzii, transfigurări, cum observăm de exemplu în tema principală — de altfel cea mai importantă din întregul ciclu — prin ritmica $\frac{6}{8} + \frac{2}{8}$, prin anumite intervale specifice (căderi melodice de la treapta a V-a spre prima) sau prin caracterul rustic al temei secundare cu o uşoară nuanţă de horă lentă, bătrînească şi prin prezenţa cvartei mărite, descendente.

Faptul că tema secundară din prima parte devine temă principală în partea a II-a, îi dă posibilitatea dezvoltării unor elemente specific populare (melisme, apogiaturi), ce converg spre îmbogăţirea imaginii respective.

Mai pregnant din punct de vedere al caracterului popular ne apare episodul al doilea, al *rondo*-ului, adică *C*-ul din final. Din punct de vedere al ciclului observăm aici o continuare a principiului obişnuit : mişcat-rar-mişcat, dar în acelaşi timp Enescu dezvoltă un element din *Sonata a III-a pentru pian şi vioară* care capătă profil propriu. Este vorba de apoteoza ce apare la sfîrşitul celei de-a treia mişcări. În *Sonata a III-a pentru pian şi vioară* apoteoza se realiza în cadrul celei de-a treia mişcări prin readucerea în repriză a *C*-ului avînd o bogată transfigurare muzicală. Aici apoteoza apare ca o încheiere de sine stătătoare a întregii sonate ; faptul că ea se realizează cu tema principală a primei mişcări, dovedeşte intenţia autorului de a realiza un mare arc expresiv şi chiar

---

[5]) În excepţionalul studiu asupra acestei Sonate, prof. T. Ciortea apreciază în felul următor forma acestei mişcări : „Numai adîncimea lui George Enescu a izbutit să ne dea acest exemplu de cîntec dezvoltat pînă aproape de marginea complexei forme de sonată" — în *Studii de Muzicologie*, Ed. Muzicală, 1966, vol. II, p. 17 .

[6]) Enescu folosise o formă liberă de *Rondo* în partea a II-a din *Sonata a II-a pentru pian şi vioară*, o formă de rondo-sonată fără prezenţa — pentru ultima oară — a refrenului.

[7]) După cum se ştie, în forma clasică de rondo-sonată, *C*-ul nu revine niciodată în repriză.

[8]) Enescu a notat toate sonatele de pian într-un singur opus, 24.

simbolic între începutul şi sfîrşitul acestei sonate.[9])

Sonata a II-a pentru violoncel şi pian în Do major op. 26, compusă în 1935, prezintă interes prin faptul că : 1) a fost realizată în deplină maturitate creatoare ; 2) Enescu face aici o distincţie netă între temele ce conţin, în mod transfigurat, anumite elemente din folclor şi acelea în care elementele populare apar foarte direct, parcă ar fi teme citate.

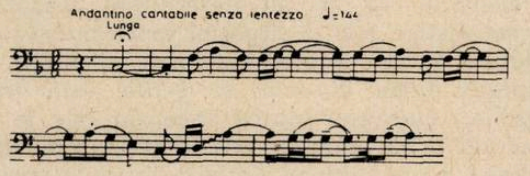
Numai aşa se explică faptul că ultima parte este intitulată *„Final à la roumaine"*, amintind sublinierea *„în stil popular românesc"* din *Sonata a III-a pentru vioară şi pian.*

Faţă de cele spuse mai sus, primele două părţi (I — *Allegro moderato e amabile* — scrisă într-o formă de sonată cu obişnuita repriză dinamizată, II — *Allegro agitato, non troppo mosso* — cu atmosfera oarecum misterioasă, halucinantă şi avînd o formă originală prin îmbinarea unei *fugi* cu forma de *sonată)* sînt din punct de vedere tematic cam îndepărtate de specificul ideilor muzicale cu care Enescu ne-a obişnuit în celelalte sonate. Bineînţeles că unele trăsături pot fi semnalate în tematica acestor două mişcări, dar rămîn în umbră faţă de celelalte ce urmează. Trebuie spus că în mod cu totul special, autorul foloseşte în această lucrare un ciclu format din patru mişcări :

Partea a III-a — *Andantino cantabile senza lentezza* ne pune în faţa unei desfăşurări muzicale de o mare interiorizare sufletească, o efuziune de sentimente lirice care exclud orice învolburare. Pentru a-i întări expresivitatea, Enescu creează unele nuanţe de contrast, în special în variaţia a doua.

Precizăm că la baza acestei părţi găsim o formă de *lied* îmbinată cu elemente variaţionale (o temă urmată de patru variaţiuni). Tema de bază — un colind sau un cîntec de leagăn — este expusă de violoncelul solo, amintindu-ne, bineînţeles pe un alt plan, de *Preludiul la unison* din *Suita I pentru orchestră.* Prin conţinutul şi profilul ei — în special în prima parte — ea este apropiată de începutul primei teme din mişcarea I şi o putem compara cu episodul din *Sonata în fa diez minor pentru pian op. 24.*

Redăm prima frază din tema acestei părţi :



În schimb, partea a IV-a — *„Finale à la roumaine", Allegro sciolto,* este o interesantă şi consistentă încheiere a ciclului de sonată, datorită tematicii în spirit popular, a desăvîrşitei măiestrii în care ideile muzicale sînt modelate şi contopite într-o excelentă formă de *rondo-sonată.* Despre structura acestui *rondo* cu aducerea C-ului în repriză am mai avut ocazia să vorbim.[10])

Fără discuţie că sonatele lui Enescu — ca şi majoritatea lucrărilor sale — au adus o importantă contribuţie la îmbogăţirea tezaurului muzical naţional şi universal. Ele au deschis şcolii muzicale româneşti perspective noi şi nebănuite în privinţa posibilităţilor de valorificare a elementelor populare.

De asemenea, repertoriul muzicii instrumentale de cameră a fost mult lărgit, punînd în faţa interpreţilor noi şi complicate probleme de interpretare.

Este de datoria noastră să popularizăm în cele mai bune condiţii — în ţară şi peste hotare — aceste comori ale muzicii româneşti, pentru ca ele să capete o şi mai largă circulaţie, favorizînd cunoaşterea lor şi în consecinţă emiterea de aprecieri în concordanţă cu adevărata lor valoare.

---

[9]) Acest principiu a determinat găsirea unor structuri care să corespundă esenţei muzicale a sonatei :

— Prima parte este scrisă într-o formă de sonată, avînd o temă principală, structurată în trei fraze, fiecare din ele avînd, din punct de vedere al expresiei şi al culorii armonice, o altă funcţie. Puntea anticipează elemente tematice din următoarea subdiviziune a formei de sonată. Tema secundară aduce un contrast faţă de tema principală prin atmosfera mai liniştită pe care o degajă, prin elementele specifice de redare a naturii şi atmosferei cîmpeneşti.

— Dezvoltarea nu are funcţia de a întări şi sublinia contrastul dintre cele două teme ; de aceea ea este realizată în sonorităţi estompate, urmărind a ajunge la repriză în mod liniştit.

Se distinge uşor în dezvoltare, principiul prelucrărilor motivice şi de împărţire în trei faze.

— Partea a doua, avînd o formă de *lied* cu destule elemente libere, permite pînă la un punct integrarea ei într-o formă de *sonată* (bineînţeles, neriguroasă).

Fugato-ul realizat pe baza temei secundare în *re diez minor* prevesteşte partea a doua din *Sonata a II-a pentru violoncel şi pian op. 26.*

Coda face trecerea spre partea a III-a, un *rondo* avînd în repriză al doilea cuplet C. De aici se pregăteşte printr-o anacruză apoteoza despre care s-a vorbit anterior.

Interesant este faptul că Enescu a ajuns la acest punct culminant nu prin contrapuneri dramatice, ci prin acumulări treptate de o mare forţă interioară.

[10]) Rămîne de discutat cu privire la caracterul dansant al refrenului *(A)* şi al primului cuplet *(B)* cu bogate nuanţe modale şi ritmice.

Contrastul necesar acestei forme îl aduce al doilea cuplet *(C)* prin cele două fraze, în care una are caracter mai larg, cantabil, iar a doua este mai spirituală, *scherzando.*

Linia ascendentă a dezvoltării ne duce spre o repriză mult îmbogăţită, în care apare — aşa cum s-a mai spus, pe lîngă tema *A*-ului şi cea a *C*-ului.

Coda-amplificată, aduce spre sfîrşit o culminaţie cu fraza a doua din *C*, după care lucrarea se încheie într-o expresie concisă şi hotărîtă.

Enescu și Italia

Roman Vlad

Relațiile dintre muzica românească, destinată să înflorească în secolul nostru sub impulsul hotărîtor al lui George Enescu, și muzica italiană reformată în sens modern mulțumită compozitorilor aparținînd generației celor născuți în jurul anului 1880, cu Alfredo Casella în frunte, s-au stabilit, s-ar putea spune *a priori*, chiar în faza propedeutică, de pregătire a dezvoltărilor ce au determinat trăsăturile caracteristice astăzi situației artei muzicale în cele două țări latine. Martorul primului nod împletit între Enescu și Italia este însuși Casella. Dar s-ar putea face un pas și mai profund dacă luăm în considerație sonoritatea italiană a numelui lui Eduard Caudella, primul îndrumător al lui Enescu. Marea Monografie Oficială dedicată lui Enescu și tipărită de Editura Academiei Republicii Socialiste România în 1971 ne arată că excelentul profesor de violină al Conservatorului din Iași, la sfatul căruia Enescu s-a putut forma în centrele culturale ale Europei apusene, ar fi aparținut unei familii „de proveniență austriacă, vieneză, poate cu antecedente cehe". Mă întreb dacă n-ar fi cumva posibil ca printre strămoșii lui Caudella să se afle și italieni. E vorba de un nume italian atît de antic încît s-ar putea considera romano-latin. În orice caz, chestiunea prezintă un interes cu totul secundar, dat fiind că Eduard Caudella era fără îndoială de școală nemțească.

Ne întoarcem deci la Casella. Compozitorul și pianistul turinez era cu vreo doi ani mai tînăr decît Enescu și sosise la Paris cam un an după muzicianul român. În cartea sa *I Segreti della Giara*, publicată la Milano în 1941, Casella dedică lui Enescu cîteva pagini extrem de călduroase în care vorbește de trainica și apropiata prietenie pe care a avut-o cu Enescu; îi descrie și pune în relief imensele calități artistice și omenești și își exprimă recunoștința pentru tot ce a primit pe tărîmul material și spiritual de la colegul său român.

În mod evident, diferența de maturitate artistică între cei doi tineri a fost mult mai mare decît diferența de vîrstă pur și simplu, în sensul că Enescu era mult mai avansat decît Casella. Așa se explică rîndurile din cartea menționată în care Casella afirmă, referindu-se la Enescu : „El mi-a împărtășit cu largheță sfaturi privitoare la interpretare și a știut să mă orienteze în mod util și pe tărîmul compoziției. Prin el am învățat să cunosc, să aprofundez — și deci să iubesc — pe Schubert și pe Brahms, ceea ce a fost, în acest din urmă caz, un adevărat noroc, deoarece maestrul din Hamburg era pe atunci cu totul neînțeles și subapreciat...". Și Casella mai adaugă că după ieșirea sa din Conservator a continuat să studieze cu ajutorul sfatului „unor colegi ca Ravel și Enescu". Cred că aceste rînduri n-au fost meditate și adîncite cum s-ar fi cuvenit și mai ales că nu s-a procedat încă la o serioasă comparație analitică și stilistică între compozițiile scrise de Enescu la Paris în ultimii ani ai secolului trecut și la începutul secolului nostru și lucrările lui Casella compuse înaintea primului război și, mai tîrziu, în perioada neoclasică, între cele două conflicte mondiale. O astfel de comparație n-ar putea desigur să nu demonstreze că Enescu a exercitat o influență importantă și durabilă asupra lui Casella. Compozitorul italian însuși nu o ascundea : vorbind despre prima sa *Simfonie* în si minor, op. 5, scrisă în 1906 și tipărită la Editorul Mathot din Paris, Casella indică în această primă lucrare simfonică de mari proporții influența lui Enescu alături de cea a lui Brahms !

Pe de altă parte, afinitatea electivă dintre cei doi muzicieni fusese consfințită cu un an înainte, adică în 1905, de faptul că Enescu dedicase lui Casella prima sa *Simfonie* în mi bemol major op. 13. Cu Casella la pian și Louis Fornier la violoncel, Enescu constituie un Trio de mare prestigiu care obține numeroase succese, începînd din sezonul 1902—1903. Tot cu Casella la pian, Enescu a dat recitaluri de Sonate clasice și, ceea ce mi se pare și mai important, la 7 mai 1909 și-a cîntat propriile sale *Sonate* nr. 1 și nr. 2 pentru vioară și pian. Fără îndoială, Casella a fost sensibil nu numai la ritmul săltăreț al finalului celei de a II-a *Sonate*, dar mai ales la oscilațiile polimodale dintre terțe mici și mari care oglindesc în aceste pagini intonații tipice atît cîntecului popular românesc cît și folclorului italian. E vorba de intonații care înfrîng limitele diviziunii dicotomice exclusive a tonalităților clasice într-un mod major și un mod minor. Cauze diverse, dar convergente determinau atît pe Enescu cît și pe Casella să utilizeze și să asimileze muzica populară a respectivei țări de baștină. E semnificativ că amîndoi a trebuit să-și croiască drumul spre folclorul autentic, spre procedeele și structurile sale lăuntrice, trecînd prin experiența unei muzici *populare*, dar nu *poporale*, de tip pseudofolcloristic sau semifolcloristic. Și în perspectiva aceasta, exemplul lui Enescu a fost urmărit de Casella : chipul în care utilizează în Rapsodia *Italia* (compusă în 1906) *Funiculi-Funicula* nu diferă prea mult de acela în care Enescu se servise cu cîțiva ani înainte de „*Am un leu și vreau să-l beu*" și de *Ciocîrlia* în *Rapsodia* op. 11 nr. 1. Pe de altă parte s-ar putea

foarte bine ca finalul *Suitei I pentru orchestră* op. 9, despre care Enescu vorbea ca de „*un fel* de tarantelă fantastică" să fie nu numai un omagiu dar și un reflex al sensibilității italienești a lui Casella. Pe de altă parte, nu trebuie să uităm că deja în 1895 Enescu scrisese o mică *Tarantelă* pentru vioară și pian. În orice caz raportul Enescu-Casella n-a fost un raport unilateral : chiar în citata *Monografie* se poate citi justa constatare potrivit căreia colaborarea cu un artist cum este Casella, alături de Casals și Cortot, nu numai că procura lui Enescu mari „satisfacții artistice", dar totodată „îi stimula propria sa desăvîrșire profesională". Alt factor comun în tendințele lui Enescu și ale lui Casella e marcata anticipare a viitoarei perioade neoclasice a muzicii europene. Dar, mai ales în cazul lui Enescu, ar fi mult mai corect să se vorbească nu de „neo-clasicism", ci de o „nouă clasicitate" în sensul în care Ferruccio Busoni l-a precizat în 1920. Ca și Busoni, Enescu se formase în spiritul lui Bach dar urmărea nu „întoarceri spre trecut" și pastișe istorice. Nu renunță la cuceririle gramaticale moderne, dar refuză orice „avangardism pentru avangardism". Ajunsese la folosirea organică a sferturilor de ton, în timp ce la Busoni microcromatismul era destinat să nu depășească limitele concepțiilor teoretice. Tot în teorie, Busoni ajunsese să formuleze 113 diferite moduri de șapte sunete. Enescu s-a folosit în mod spontan de multe dintre aceste moduri heptatonice și a mai folosit în chip liber moduri pentatonice, moduri formate din șase și opt sunete (modul ton-semiton, adică „al doilea mod cu transpoziții limitate" teoretizat de Messiaen). Dar în același timp refuză orice rupere totală cu trecutul. Pentru el, ca și pentru Busoni, tradiția trebuie reînnoită neîncetat. Dar orice înnoire trebuia să-și găsească premisele legitime în „stăpînirea, trierea și folosirea tuturor experiențelor trecute" în cadrul formelor noi și solide : sînt cuvinte ale lui Busoni care ar fi putut să fie pronunțate tot așa de bine și de Enescu. Alte aspecte alăturau pe cei doi artiști : îmbinarea și contopirea în formația și în evoluția lor stilistică a elementelor culturale latine și germane avînd ca rezultat final sinteze originale între elemente naționale și universale ; conflictul dureros între exigențele dublei cariere de compozitor de vocație autentică și virtuoz de renume mondial. Nu știu dacă au existat raporturi personale între Busoni și Enescu. Dar un moment concret de întîlnire între ei există : Enescu a fost printre puținii, sau poate singurul mare virtuoz al secolului nostru care a cîntat a *II-a Sonată pentru vioară și pian* a lui Busoni. Și poate nu era o simplă întîmplare faptul că în această *Sonată* Busoni își găsise personalitatea sa tot în *a II-a sa Sonată* pentru vioară și pian.

Nu pot să termin această cuvîntare — atît de incompletă și grăbită încît ar trebui să fie considerată nu ca o dezvoltare ci mai degrabă ca o indicație a unor teme de studiat și de aprofundat — fără să amintesc pe scurt și de activitatea desfășurată în Italia de Enescu în calitățile sale de interpret și pedagog. Primul concert important în care Enescu a apărut ca violonist, dirijor și compozitor a avut loc în cadrul stagiunii Academiei Santa Cecilia din Roma la 22 martie 1908 : interpretul a cucerit imediat admirația, dar compozitorul *Rapsodiilor* a fost criticat de public și de presă. Un succes triumfal l-a dobîndit Enescu în Italia în 1939, cu un șir de recitaluri în diverse orașe. De data aceasta și publicul Academiei Santa Cecilia (al cărui membru de onoare Enescu devenise în 1931) a apreciat pe deplin și pe compozitorul Enescu care prezenta *Suita* sa *nr. 2 op. 20.* Contribuția cea mai profundă la viața muzicală italiană Enescu a adus-o însă în ultimii ani ai vieții sale, ținînd între 1950 și 1954 cursurile de vioară la Academia Chigiana din Siena. Aici Enescu și-a dat concursul la sărbătorirea bicentenarului morții lui Bach, dirijînd al V-lea *Concert Brandenburgic* și cîntînd el însuși la orgă Coralul „*O Mensch, bewein dein' Sunde gross...*" în cadrul unui concert la care luau parte, între alții, Cassado și Segovia. La Siena s-au sărbătorit cei 70 de ani ai lui Enescu într-un mod deosebit de afectuos. Școala sa de vioară își găsește astăzi continuarea cea mai strălucită în Italia în Uto Ughi, care-i fusese elev și la Paris. Moartea lui Enescu a fost deplînsă la Siena cu aceeași intensitate cu care i s-a păstrat amintirea. Guido Agosti a fixat imaginea Maestrului cu care avusese norocul să colaboreze la Siena : „Ben pochi musicisti della sua generazione riunivano in sí alto grado i privilegi di George Enesco : la sensibilita acutissima e sempre giovane, l'intelligenza strenua e quel che di magico che è proprio del vero artista e tocca l'essenza misteriosa dell'arte. Portava la gloria del concertista come cosa ovvia e secondaria : il suo íntimo gli comandava di servire la musica da musicista. Aveva da ultimo lo sguardo d'aquila e l'aspetto fantomatico del Busoni degli ultimi anni... Fu un esempio generoso e stupendo di quel che un artista deve aspirare ad essere nella vita".

Enescu—un exemplu înălțător pentru noi, compozitorii chinezi

Li-Mingqiang

Muzica lui George Enescu a început să fie prezentată în China acum două sau trei decenii. De atunci, marea sa forță artistică și puternicele caracteristici naționale au cucerit admirația poporului chinez. Operele sale au intrat în repertoriul nostru de concert precum și în cel didactic, fiind cîntate de o serie de pianiști chinezi. Numele său este din ce în ce mai popular în rîndurile publicului chinez. Muzica acestui multilateral și rafinat artist desfășoară în fața ochilor noștri frumosul peisaj al României, viața bogată și aspirațiile nobile ale poporului român. Seriozitatea sa în abordarea compoziției, adeziunea sa la principiile estetice ale tradițiilor națiunii sale și calea pe care a urmat-o reprezintă un exemplu deosebit de înălțător pentru tînăra generație de compozitori chinezi.

Muzicienii patrioți care țin să creeze o școală națională de artă se hrănesc în special din folclorul țării lor. Așa a procedat și Enescu. Făcîndu-și educația profesională foarte riguroasă la Viena și Paris, a ajuns să cunoască profund manifestările romantismului tîrziu din Europa în domeniul compoziției. Dar el a rămas român. A avut o încredere nestrămutată în dezvoltarea muzicii autohtone românești și în îmbogățirea culturii muzicale a lumii cu ajutorul muzicii românești. Prețuind profund creațiile artistice ale poporului el spunea : „Folclorul nostru... nu numai că e sublim, dar te face să înțelegi totul. E mai savant decît toată muzica așa-zisă savantă, și asta într-un fel cu totul inconștient, e mai melodic decît orice melodie, dar asta fără să vrea, e duios, ironic, trist, vesel, grav". Enescu socotea că însăși arta folclorică îl inspiră pe compozitor să o re-creeze într-o manieră originală. Explorarea bogățiilor muzicii folclorice de către Enescu a cunoscut două etape : prima a fost cea a descoperirii și citatelor, cea de a doua a integrării muzicii populare în structura internă a unei compoziții — cu alte cuvinte etapa creației în spiritul folclorului.

În primele sale opere — *Poema română* și *Rapsodiile române* — el a recurs la citatul direct din melodiile populare sau lăutărești. În acest stadiu el afirma că „rapsodia este forma cea mai potrivită de folosire a cîntecelor popuare", întrucît „în rapsodie poți lega un motiv popular de altul fără a introduce nici un fel de schimbări". Dar el a tratat muzica populară cu atîta măiestrie și cu atîta artă simfonică încît a transformat motivele lirice și dansante într-un limbaj artistic elevat și a împletit pasajele din diferite teme folclorice într-un tot unic. În *Rapsodia I*, recitativul invocației și lirismul grațios se întrețes cu cîntece și dansuri vesele. Melodiile sale caracteristice, sincopate mobile și bogata paletă orchestrală descriu un tablou foarte viu al veseliei festive de la țară. Șuvoiul sunetelor ne aduce în fața ochilor imaginile unor tineri și tinere îmbrăcați sărbătorește, cu cununi pe cap, învîrtindu-se vijelios în ritmul dansului care ne vrăjește și ne antrenează irezistibil. *Rapsodia a II-a,* cu intonațiile sale de baladă, pare să reamintească admirabila istorie a României. Ambele rapsodii poartă amprenta școlii romantice naționale din România secolului XIX precum și urme ale tehnicii compoziționale europene. Dar mai presus de toate strălucirea lor luxuriantă le este conferită de temperamentul național.

Cu toate acestea, împrumuturile directe din cîntecele populare au apărut doar în primul stadiu al creației lui Enescu. Spirit creator elevat, Enescu nu putea să se oprească în acest stadiu, nu putea să se mulțumească numai cu atît. Drept care el a întreprins un studiu aprofundat al cîntecelor populare, și-a dezvoltat din ele propriul limbaj muzical cu puternice trăsături naționale, și a creat teme originale care să-i permită transmiterea propriilor sale gînduri și sentimente. Pe de altă parte, viața acestui artist multilateral — violonist, dirijor și pianist deopotrivă — a fost în permanență implicată în tendințele mereu inovatoare. Imensul său repertoriu de concert care a inclus opere aparținînd tuturor stilurilor și perioadelor, seriozitatea cu care a studiat pe clasicii muzicii universale, l-au înzestrat cu o înțelegere adîncă și cu concepții largi, stîrnindu-i interesul inteligent pentru muzica de toate felurile. Niciodată nu a neglijat vreun procedeu nou care ar fi putut să-i slujejască țelurile. Acest adevăr este ilustrat pe deplin de prima *Suită pentru orchestră* și de cea de a doua *Suită pentru pian,* scrise imediat după cele două *Rapsodii române.* Ambele Suite sînt scrise în stilul dansurilor clasice. Dar muzica însăși și procedeele folosite dezvăluie reminiscențe din anii de studiu ai compozitorului precum și predilecțiile epocii în care trăia. În amintirile sale, Enescu vorbește despre *Pavana* și *Bourrée* pe care le-a scris ca fiind „Debussy-iste". El a introdus în aceste lucrări o serie întreagă de noi procedee de mare efect și un colorit tonal pe care nimeni nu le mai folosise pînă atunci. Însă ele difereau în caracterul lor de cele ale contemporanilor săi francezi.

Înaltele idealuri și aspirații artistice ale lui Enescu i-au dat aripi îndemnîndu-l mereu înainte, spre perfecționarea artei sale. „Romantic și clasic, prin instinct m-am străduit să

împreunez în toate lucrările mele o formă de echilibru, care își are linia ei lăuntrică bine definită" spunea el. În operele sale de proporții mai mari, cum ar fi primele două *Simfonii, Suita nr. 2 pentru orchestră, Cvartetul pentru pian și coarde nr. 1* și primul *Cvartet de coarde,* el și-a elaborat propriul său limbaj armonic, întrutotul distinct, precum și o splendidă polifonie și o formă rafinată, care au atins desăvîrșirea în opera *Oedip* și în *Simfonia nr. 3 pentru orchestră, orgă, pian și cor.* Prin aceste opere se poate ușor urmări evoluția către originalitate, care a culminat în timbrul întrutotul individualizat al muzicii sale. În aceste opere nu mai găsim folosirea „ad litteram" a cîntecului folcloric. Dar, așa cum se exprima compozitorul, „chiar dacă nu am perseverat în folosirea unui stil caracteristic românesc în scrierea muzicii, există totuși ceva care deosebește compozițiile mele de ale altora". Tocmai în aceasta constă caracterul național și individual al compozitorului.

Sonata nr. 3 pentru vioară și pian „în caracter popular românesc", Suita sătească și *Impresii din copilărie* ocupă un loc deosebit printre compozițiile sale. „Înainte de a scrie Sonata în caracter popular românesc (toate temele îmi aparțin) am așteptat să se facă în mine fuziunea modului de exprimare folcloric românesc, esențialmente rapsodic, cu natura mea de simfonist înnăscut. Mi-a trebuit o largă perioadă de asimilare organică înainte să ajung să conciliez, cît mai armonios posibil, aceste două genuri incompatibile în aparență". Operele susmenționate constituie roadele acestor strădanii îndelungate.

Nici una din părțile *Sonatei nr. 3 pentru vioară și pian* nu poartă vreun titlu, vreo indicație sau explicație. Și totuși simțim universul moral (etosul) poporului român și peisajul rural al României, reproduse cu o înduioșătoare pregnanță și într-un stil absolut direct. Melodii care se desfășoară blînd, imagini libere și vioaie, revărsări de pasiune și sentimente sincere — toate acestea evocă laolaltă o scenă înfloritoare, cu flori de cîmp și fluturi, și chiar și aroma pămîntului românesc înmiresmat sub razele strălucitoare și fierbinți ale soarelui. Ritmul viguros și stilul vivace al finalului oglindesc optimismul și patriotismul românilor. În această Sonată cu adevărat românească nu există nici cea mai mică melodie împrumutată. Ea marchează un stadiu nou în dezvoltarea compozitorului — cultivarea limbajului său individual în spiritul muzicii populare. Cu toate că *Suita sătească* și *Impresii din copilărie* — la fel ca și *Poema română* — sînt alcătuite din tablouri rurale și de natură, niciuna din ele nu constituie o adaptare sau o imitație a cîntecelor lăutărești. Limbajul său muzical constituie esența și sublimarea muzicii folclorice, o reflectare a pămîntului și spiritului României și un exemplu excelent de reproducere a spiritului folclorului.

Enescu nu ne-a lăsat prea multe opere. Dar muzica pe care ne-a transmis-o este profundă și impresionantă, plină de sentimente subtile și sincere. Timp de mai bine de cincizeci de ani a muncit intens și perseverent străduindu-se să găsească o cale de a-și comunica simțămintele. În cele din urmă și-a făurit un stil unic și un limbaj muzical foarte apropiat de viața și caracterul românilor. El a dat o expresivitate nouă muzicii populare românești. Tocmai de aceea ne apare de o modestie deosebită afirmația sa : „Nu mi-am servit țara decît cu sufletul". Dar el reprezintă însăși întruchiparea inimii nobile a României și a adus muzicii românești aplauzele lumii întregi.

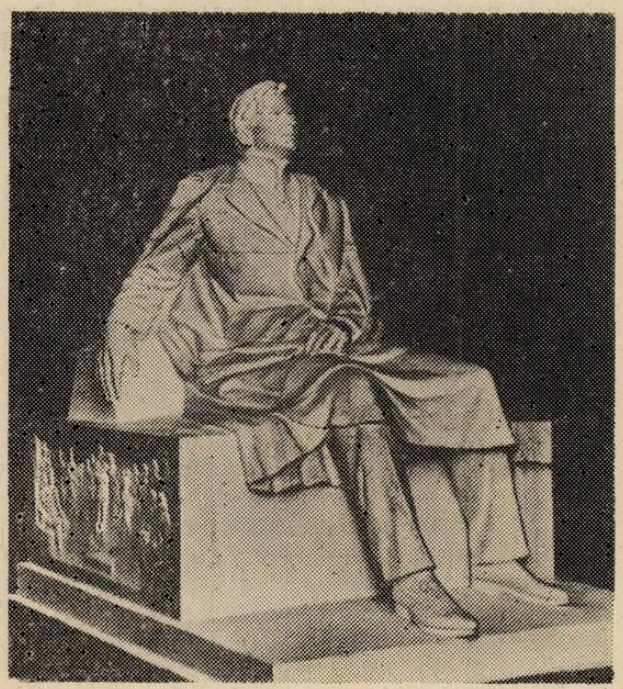
Prinzînd rădăcini adînci în muzica autohtonă, Enescu a absorbit mereu tehnici noi, procedee mai avansate, îmbinîndu-le în stilul său creator individual. Aceasta este o orientare de valoare universală. Și compozitorii chinezi se străduiesc să atingă un țel similar. China este o țară cu o bogată tradiție culturală. Diversele naționalități din China au creat prin eforturi concentrate o cultură muzicală strălucitoare de-a lungul istoriei de cinci mii de ani a țării. Imensa noastră moștenire culturală oferă o temelie deosebit de propice compozitorilor noștri. Aceștia se inspiră din intonațiile, formele, ritmurile și metrica ei — și în special din coloritul ei tonal — și realizează noi opere originale, slujind astfel cauza transformării țării noastre într-un stat socialist, puternic și profund democratic, cu o înaltă civilizație modernă. Între timp ei învață cu asiduitate din tehnica și experiența occidentală, încă de la introducerea muzicii europene în China la începutul secolului nostru. S-au făcut experiențe reușite în îmbinarea măiestriei componistice occidentale cu parfumul stilistic oriental, ceea ce a dus la încîntătoare compoziții originale, îndrăgite de poporul nostru.

Ca să rezum toate acestea, aș spune că muzicienii chinezi prețuiesc cu multă dragoste toate genurile de experiențe rodnice din occident ca și pe cele din orient. Pentru noi, Enescu reprezintă o pildă înălțătoare. El nu aparține numai românilor. Muzica sa este o comoară a oamenilor din întreaga lume. Sărbătorind centenarul nașterii sale vom răspîndi și mai mult muzica sa în China, pentru ca această piatră prețioasă a artei muzicale românești să strălucească încă și mai puternic în orient.

CHIPUL LUI ENESCU ÎN ARTELE PLASTICE

Mircea Deac

Ceea ce Gide înţelegea, prin parafrazarea celebrei axiome carteziene, afirmînd : „Eu sînt, deci exist", consemna la sfîrşitul secolului trecut uniunea dintre creatorii diferitelor genuri artistice prin largi împrumuturi de expresii şi de forme bazate pe propensiunea sentimentului. Muzicienii „pictau", iar pictorii sugerau muzica lucrurilor. Culorile, sunetele,



ca şi cuvintele, serveau artiştilor pentru a traduce senzaţiile simţite şi trăite de oameni. Nuanţa, atît de caracteristică în pictură devenea specifică şi muzicii. De aceea nu a mirat pe nimeni cînd Debussy a scris : „Nimic nu este mai muzical decît un apus de soare".

Asistăm astfel la o contagiune a ambianţei artiştilor şi a împrumuturilor de limbaj şi de expresii, care a îmbogăţit modalităţile de diversificare a creaţiei. În acest context al apropierii dintre creatori, al unisonului vibraţiilor lor spirituale şi afective, consider că nu a existat comuniune spirituală mai apropiată şi mai profundă la valorile artei, decît între Enescu şi pictorul Ştefan Luchian, înnoitorul şi deschizătorul unor măreţe orizonturi moderne în arta plastică românească.

Suferinţa lui Luchian, ţintuit la pat de o cumplită boală necruţătoare, care îl obliga să picteze cu pensula legată de mînă, l-a emoţionat pe Enescu şi l-a atras în preajma lui încercînd să-i aline durerile cu muzica sa. Să-l lăsăm însă pe marele poet Tudor Arghezi să descrie această întîlnire de măreaţă poezie dramatică şi de profundă uniune umană şi artistică :

„Pictorul Ştefan Luchian zăcea de nouă ani în patul agoniei lui, cuprins de un neant răbdător şi tenace, care înainta, pe trupul lui înlănţuit, cu o încetineală aproape amicală, lăsîndu-l luni întregi cu sine, de-vreme-ce şi-l asigurase, şi dizolvînd puterile şi năzuinţele vieţii într-altă parte.

...În aceste zile de viaţă şi de moarte amestecate, într-o seară, într-o înnoptare totală a camerii şi a străzii, uşa camerei lui Ştefan Luchian, imobilizat în întuneric ca un dolmen, se deschide. Uşa lui era în permanenţă deschisă, ca să poată fi văzut oricînd şi de orişicine. Intrase un străin, care nu mai fusese în camera pictorului niciodată. Puteau să fie procurorul sau reclamantul, care ar fi venit noaptea să ceară iertare ? Luchian aştepta. Străinul îşi scoase pelerina, aruncînd-o în întuneric. Sub pelerină adusese o cutie ; se auzeau, bîjbîite, catarămile. Era o vioară, căci vioara începu să cînte. Ce a cîntat, cum a cîntat, Luchian, care plîngea povestindu-mi basmul unei seri de jumătate agonie, nu a putut să spuie. Străinul i-a cîntat un ceas întreg, numai pentru urechea lui aproape astupată cu pămînt. El trebuie să fi cîntat toată mierea, toate parfumele suave şi toată lumina depărtată a stelei cea mai din fundul Căii Robilor, tot ce putea să fie mai transcendent, mai subtil şi mai cu neputinţă de rostit într-alt limbaj decît al muzicii, pe vioara lui.

Şi după ce a isprăvit străinul, care nu putea vorbi şi după ce l-a ascultat şi pictorul, fără să fie în stare să scoată un cuvînt, să-l întrebe de unde vine, de jos ori de sus, trimis ca un arhanghel sau de o invocaţie inexplicabilă, străinul şi-a luat boarfele şi vioara în braţe, şi ieşind, a spus cine era el, cu un glas, oftat din rărunchi :

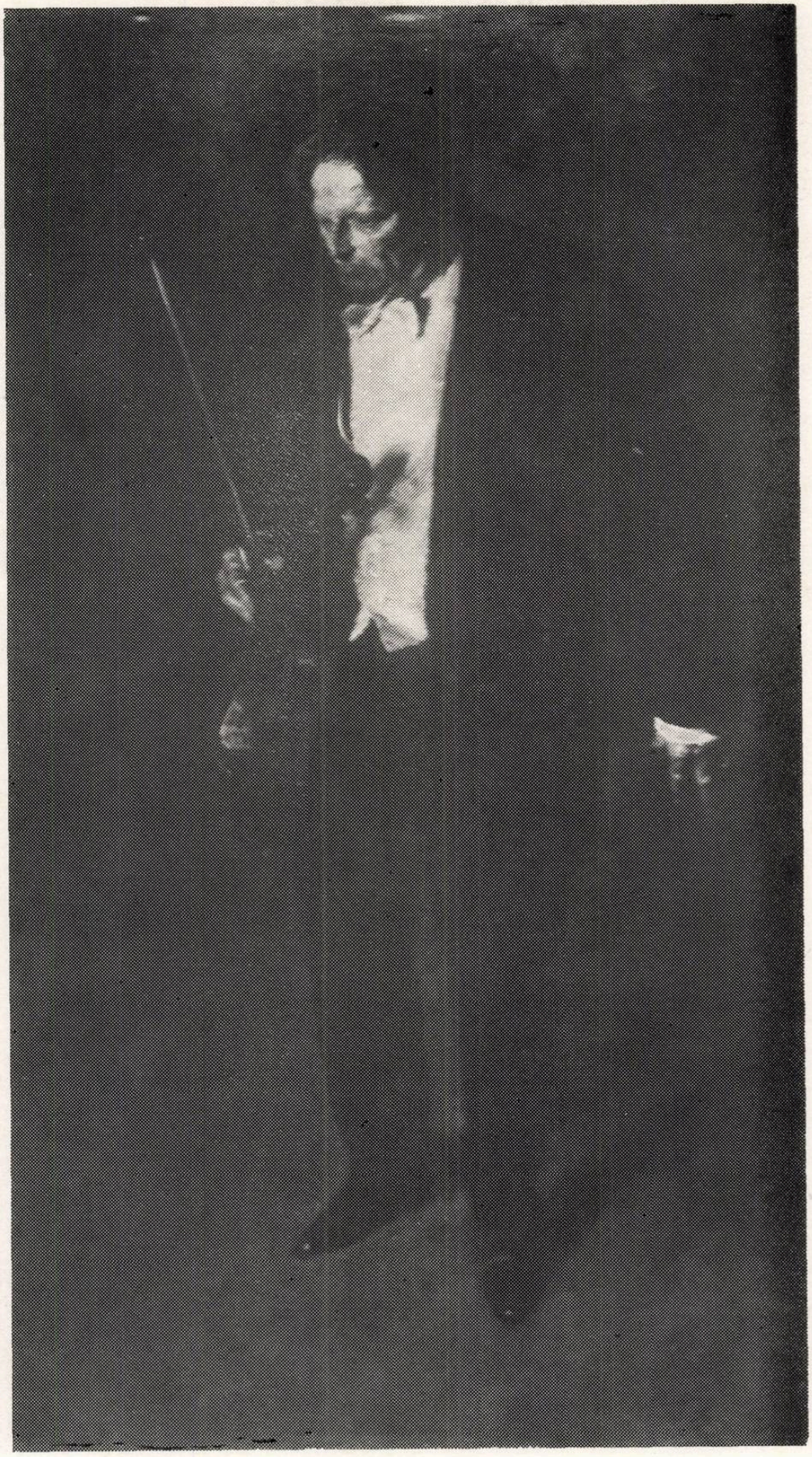
— George Enescu.[1])

Acesta a fost marele George Enescu, pe care artiştii plastici l-au îndrăgit şi l-au luat ca model pentru a reprezenta forţa spirituală a muzicii.

Pentru pictori şi sculptori, Enescu, redarea figurii şi a personalităţii sale, a constituit o întreprizâ fascinantă dar şi o problemă dificilă de creaţie, punct nodal al maturităţii artistice, fiindcă ei s-au aflat în faţa dilemei, ori să-l reprezinte fizic, într-o asemănare cît mai fidelă

[1]) Tudor Arghezi. Pensula şi dalta, Editura Meridiane, Bucureşti, 1973 (Vioara şi paleta, 1935, pp. 198—202).

George Enescu interpretînd „Poemul“ *de Chausson*



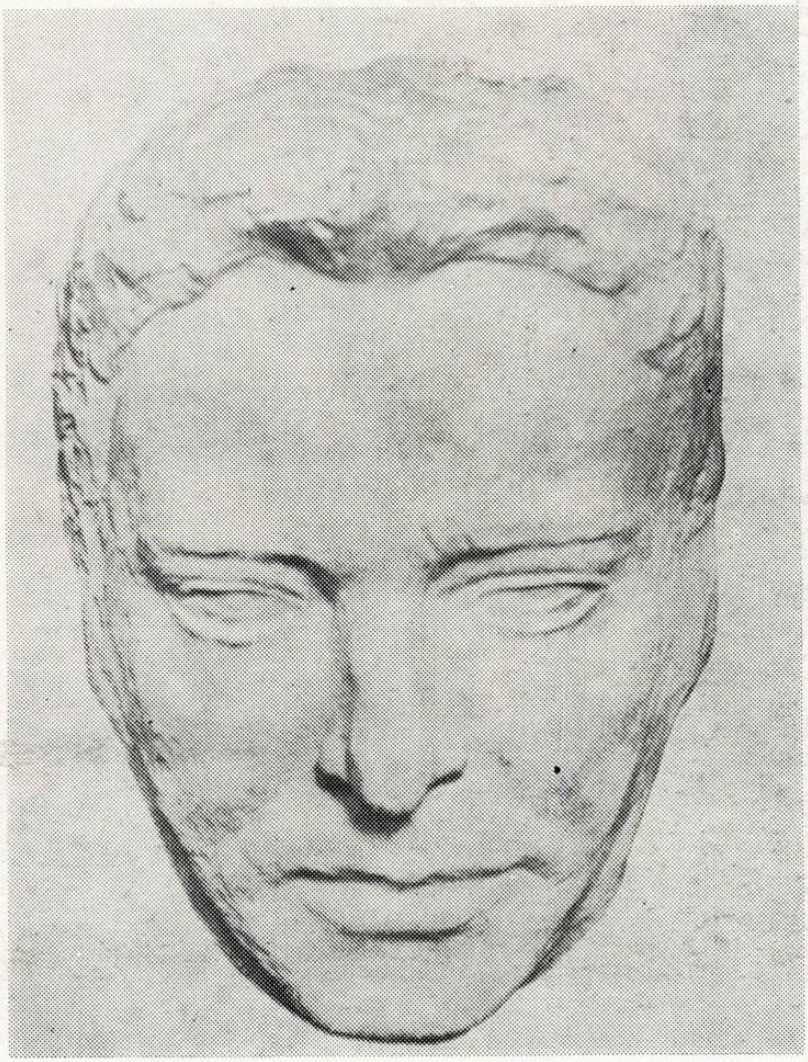
C. Baba : *George Enescu*

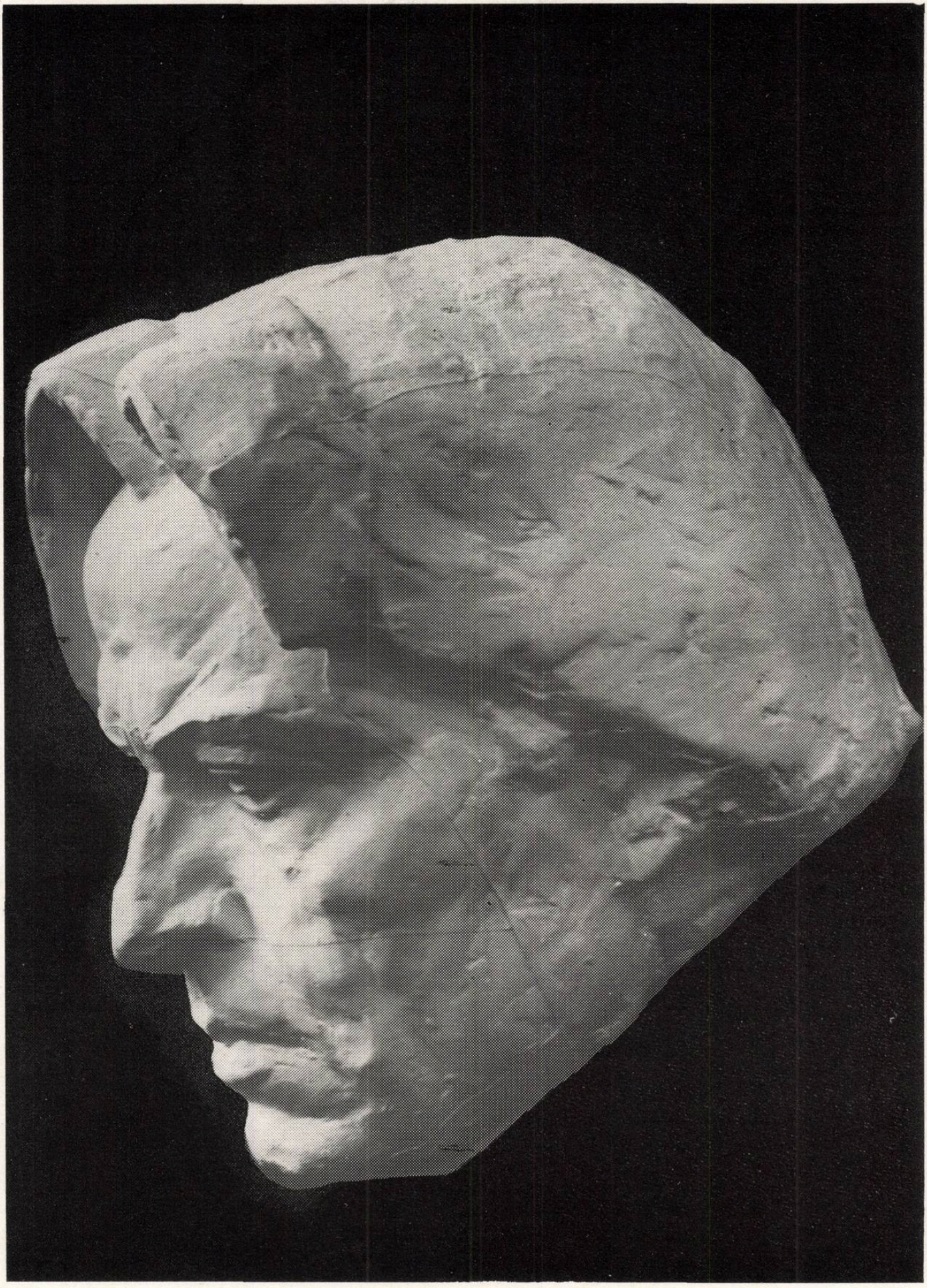
Ion Vlad : *George Enescu*

Gh. Anghel :
George Enescu

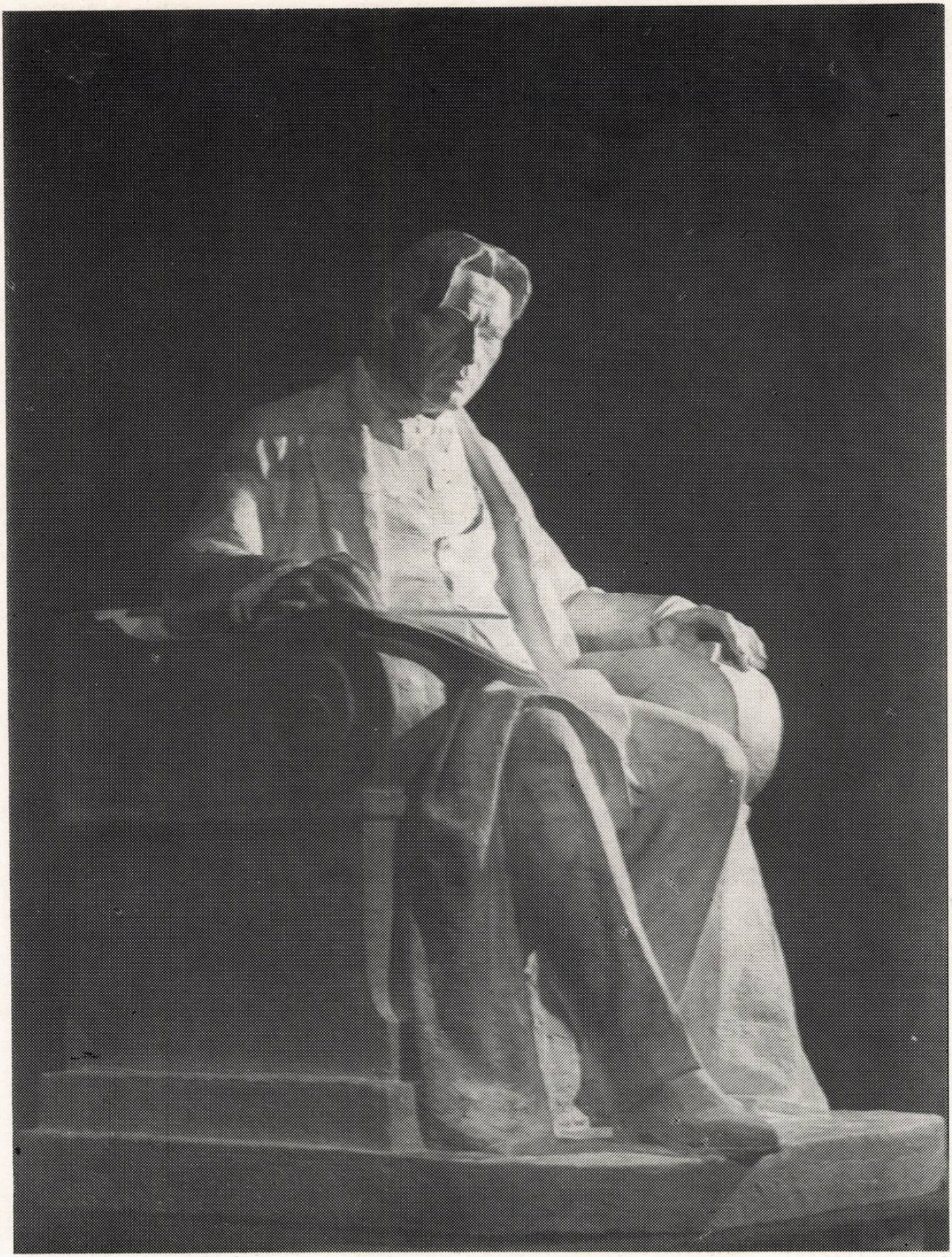
Ioana Kassargian : *George Enescu*

Milița Pătrașcu :
Masca lui George Enescu





Ion Irimescu : *George Enescu*



Ion Irimescu : *George Enescu*

Gh. Anghel : *George Enescu*

posibil, ori să-l reprezinte ca muzician sugerînd sau redînd înalta sa spiritualitate. Dar și în acest al doilea caz situația adîncea dificultatea reprezentării deoarece se ivea o nouă dilemă : Enescu compozitor sau Enescu interpret !

Însuși marele muzician spunea : „În lumea muzicii eu sînt cinci într-unul, compozitor, dirijor, violonist, pianist și profesor".

Astfel, pentru artiști s-a creat problema făuririi acelei viziuni artistice, care să dea unitatea geniului și măsura interacțiunii lui într-o singură imagine cuprinzînd toate cele cinci direcții.

Trei documente extraordinare, în redarea înfățișării complexității fizic-etic-artistice a lui Enescu avem în desfășurarea anilor. Primul este bustul în bronz (1943) realizat de sculptorul Gheorghe Anghel, după model viu, chiar în casa maestrului, în timpul audițiilor. A făcut mai multe replici. Primul bust se află la Muzeul de artă, fiind modelul mai multor copii — altul în gips se găsea la Uniunea compozitorilor și cel mai expresiv, realizat într-un bloc masiv de piatră în 1945, avînd sugerate și mîinile, conceput în proporții monumentale se află pe pauza scării de marmoră din rotonda sălii Ateneului Român.

Al doilea document emoționant este o fotografie făcută de un amator, luată la întîmplare, la distanță în timpul unei repetiții, surprinzîndu-l pe Enescu în timp ce cînta la vioară, transportat în sferele celeste ale muzicii, într-o contopire intensă cu instrumentul.

După această fotografie sculptorița Ioana Kassargian a realizat o statuie din marmoră albă, lustruită, ceva mai mare decît mărimea naturală, înfățișîndu-l pe Enescu cîntînd la vioară în acea stare între extaz și atenție, între interiorizare și exteriorizare, încercare grea și pretențioasă pentru o sculptură, implicînd nuanța romantică și dinamismul artei moderne contemporane.

Al treilea document aparține sculptoriței franceze de origine română : Margareta Lavrillier-Cosăceanu, care i-a luat masca mortuară lui Enescu la 4 mai 1955, la Paris, ca și mulajul mîinilor, lăsînd astfel documentele impresionante prin autenticitatea lor a chipului și mîinilor de aur ale maestrului. După aceste mulaje și după masca lui Enescu, Margareta Lavrillier-Cosăceanu a conceput o statuie monumentală, în bronz, impresionantă prin latura autenticității și prin modelajul viguros, palpitînd la suprafață de vibrația nervoasă și emoționantă a urmelor mîinilor artistei.

Portretul realizat de sculptorul Gheorghe Anghel pare însă că poartă în sine valoarea artistică a unui mare sculptor, reușind să sugereze acel fior al contactului intim, al dragostei și respectului reciproc. Avem deci înțelegerea superioară a creatorului în modul de a construi figura emanînd o profundă liniște interioară. Sculptorul Anghel s-a impus în plastica românească ca un extraordinar portretist realizînd o suită impresionantă de portrete în majoritate figurînd artiști ca D. Ghiață, C. Baba, Valentin Gheorghiu ș.a.

Portretul lui Enescu sugerează o mișcare sfioasă, o atitudine de supunere și acceptare a responsabilității artistice. Este portretul unui om de geniu, covîrșit de suferințele omenești, arzînd chinuitor de un foc interior și de o dăruire, fără egal, oamenilor.

Statuia sculptoriței Ioana Kassargian redînd pe Enescu cîntînd la vioară, cuprins de emoția interpretării și a transmiterii muzicii, palpită de tensiune interioară, ca o stare fundamentală. Întreaga lucrare pare a exprima cuvintele lui Oedip din opera maestrului : „Omul e mai tare ca destinul" sau reactualizează expresiv, materializate în marmora sidefie, cuvintele lui Enescu simbolizînd ideea ca : „Muzica nu este o stare ci o acțiune".

Sînt numeroși artiști, pictori, sculptori și graficieni care au căutat să se apropie de sensul personalității lui Enescu.

În urma concursului de sculptură inițiat după moartea artistului în 1957 au rezultat mai multe lucrări oprindu-se la acelea dintre ele, care prin valoarea artiștilor și a realizărilor obținute au intrat în tezaurul de aur al artei românești. Ne referim la lucrările sculptorului Constantin Baraschi, Ion Jalea, Ion Irimescu și Boris Caragea. Interesant de subliniat că sculptorii s-au oprit la aceeași imagine : Enescu

Steriadi - George Enescu

stînd în fotoliu într-o stare de meditație, profund interiorizat, părînd a susține cu degetele pe brațele fotoliului, ritmul unei muzici ce prinde viață în gîndirea sa, așa cum într-un mod narativ și demonstrativ se vădește a fi în lucrarea sculptorului Constantin Baraschi, care în plus a conceput ansamblul compozițional în forma unei lire.

Lucrarea maestrului Ion Jalea ridicată ca monument în fața Operei de Stat din București, singuratică în esplanada verde ca și Oedip în fața vieții dramatice implacabile, înfățișează un Enescu aflat în fața miracolului muzicii, privind în sus, cuprins fiind de un extaz interior.

În creația sculptorului Ion Irimescu tema muzicii a constituit un adevărat ciclu — oferind lucrări ca Harpă, Orfeu, Orga, Muzica, Duet, Femeie cu chitară, Cîntăreață, Fată cîntînd, Elegie, Trio, Sapho ș.a.m.d. De asemenea, el se impune ca un portretist notoriu, excelent observator al nuanțelor psihologiei umane. În reprezentarea lui Enescu sculptorul a căutat să îmbine atracția sa spre muzică cu calitățile sale de portretist. Au rezultat mai multe portrete ca în schița din 1955, realizînd figura dramatizată a compozitorului supus suferințelor inefabile ale creației, și ca o sinteză, statuia monumentală a lui Enescu conceput, ca și celelalte sculpturi, așezat în fotoliu. Și aici însă elementul esențial rămîne portretul. „Portretul, scria Irimescu, te aduce la realitate, la un contact direct cu modelul... Pătrunderea psihologiei modelului, descifrarea formelor chipului, încercarea de a reține ceea ce este caracteristic, de a elimina accidentalul sînt operații necesare, importante, determinate de însăși prezența celui portretizat. În desene și în sculpturi Ion Irimescu a arătat că îi place muzica. Muzica i-a oferit căutarea unui stil și o gamă largă a sentimentelor umane.

Lucrarea sculptorului Boris Caragea, și el înclinat spre tema muzicii, avînd numeroase lucrări incluse într-un asemenea ciclu, se află în bronz, ridicată la casa din Tescani, sugerînd cu aceeași forță artistică, prezența spirituală a marelui maestru, sugerînd mai accentuat starea dirijorului.

Chipul lui Enescu a preocupat și alți sculptori. Apropiată a fost și sculptorița Milița Pătrașcu realizînd într-un excelent basorelief, în maniera medalionului, profilul lui Enescu, fiind atrasă de dramatismul și noblețea interioară. Milița Pătrașcu a realizat după chipul muzicianului și o mască. Florica Hociung a intuit în cîteva replici măreția monumentală a personalității. Dan Vovătaru, la Iași, a încercat o interpretare modernă. Ion Dămăceanu a realizat, de asemenea, o sugestivă lucrare în piatră artificială, așezată la Liceul de muzică din București, Ion Vlad, în urmă cu 25 de ani a conceput un Enescu în plin avînt creator. Numeroase medalioane, începînd cu cele ale maestrului Gheorghe Stănescu, continuînd cu Ion Jalea și Nestor Culburi au îmbogățit diferitele interpretări a chipului marelui muzician.

În pictură mulți artiști au încercat să înfățișeze portretul maestrului sau să-l prezinte în compoziții așa cum a intuit pictorul Ion Nicodim, într-un tablou de tinerețe, redarea emoționantei întîlniri a lui Enescu cu Luchian, dar nimeni nu a fost atît de preocupat, frămîntat și perseverent ca pictorul Corneliu Baba, pe care Tudor Vianu îl numise pe drept „pictorul omului". Și pe bună dreptate, C. Baba a căutat în mai multe variante să-l înfățișeze pe Enescu întruchipînd în lucrările sale atît omul, cît și muzicianul, oprindu-se în 1955 la scena emoționantă a sfîrșitului de concert cînd, cu vioara în mînă, în fața rampei maestrul se înclină cu supușenie și dăruire publicului, pe care deși nu-l vezi, îl simți ovaționînd. Pictorul Corneliu Baba este cel mai înalt exemplu pe care artele plastice românești l-au dat pentru umanismul în pictură, pentru știința de a picta sentimentul. Prin toate aspectele lui el este un pictor al omului. Tocmai acest lucru, dimensiunea umană, a vrut să surprindă artistul în compoziția lui Enescu. Elocința mîinilor, atitudinea corpului, expresia figurii, fără exagerări și străin predicilor împodobite cromatic ne dau măsura capacității pictorului Corneliu Baba de a surprinde, fără ostentație, caracterul lui Enescu, fizionomia și portretul său moral, geniul său și în profunzime, Omul.

În grafică sînt, de asemenea, numeroși artiști, care la întîlnirea cu Enescu au luat note spontane în prezența maestrului fixînd pe hîrtie diferite gesturi, expresii, atitudini. Așa avem portretul în desen, din 1912 al lui Iosif Iser, realizat cu verva și talentul său adecvat stilului expresionist, concis, expresiv, sintetic și temperamental fiind, în același timp un document al imaginii din tinerețe a lui Enescu. La fel desenul lui Gruia Păunescu, mai caricaturizat, îl înfățișează pe Enescu cu vioara sub braț, sau al lui M. Ionescu, caricaturizat și văzut din față. Amintim și de ilustrațiile lui Cik Damadian la cartea lui Pavel Cîmpeanu-Jurjac (Enescu copil, Editura tineretului, 1961) sau Traian Brădean, un artist dotat al desenului, în ilustrațiile lui Ionel Hristea — Povestiri despre George Enescu (Editura tineretului, 1963).

Însuși Enescu fusese un desenator înzestrat și nu deseori, în copilărie, înclinația spre expresia plastică a fost puternică așa cum atestă un portret compozițional, naiv în esența lui, dar realizînd un simț al compoziției remarcabil și neașteptat la un copil, demonstrînd o ordine și un ritm ingenios rezolvate, îndeosebi în precizia și aranjarea detaliilor caracterizante. Enescu afirma : „În copilărie am fost mai sensibil la culori și la lumină decît la melodie" și dovada pasiunii sale pentru desen o constituie și acele desene, comunicate de Viorel Cosma, schițe volante (Iolis, Messieurs, o pagină cu un dirijor și spectatori, schițe cu

figuri și portrete) sau schițe făcute pe pagina finală a unei partituri. Adeseori îl amuza să-și facă autoportretul, cu un simț al observației, cu sinceritate emoționantă și o calitate artistică, așa cum avem în „autoportretul" său, din 1916, interpretat din profil, cu nimic mai prejos artistic decît două portrete realizate în peniță, în același an, 1916, de doi artiști cunoscuți, maeștri ai desenului, Victor Ion Popa și Aurel Siguidi și mult mai talentatul Jean Al. Steriadi, ce au lăsat mărturii autentice a trăsăturilor de tinerețe ale lui Enescu.

Am insistat mai mult asupra lucrărilor existente reproducînd figura lui Enescu, ca simplă problemă statistică. Important este influența asupra însăși creației artistice pe care a avut-o și o are personalitatea de uriaș a lui Enescu. Artiștii au înțeles că în viziunea pe care ei și-o fac despre Enescu, în realitate se relevă sensul profund al existenței spirituale umane. Acel sens poate avea aspecte plastice variate în funcție de atitudinea și poziția reprezentării marelui muzician. Desigur, artiștii nu au făcut opere de mimare și reproduceri de automatisme, ci au încarnat în lucrări propria lor viziune asupra artei, au căutat să redea un conținut spiritual. Sensul exprimat, atitudinea plenitudinii existenței pe care o respiră personalitatea sa, iată ce a dat, ca probleme, artiștilor pentru a realiza imaginea superioară atît a lui Enescu cît și a artei adevărate.

Muzicieni distinși cu premii ale Academiei R. S. România

a. Premiul „George Enescu"

1979	
Octavian Nemescu	*Iluminații — 1918*
Boldiszar Csiky	*Muntele*
Hans Peter Türk	*Rezonanțe* pentru ansamblu de suflători și percuție
1980	
Carmen Petra-Basacopol	*Miorița*
Liana Alexandra	*Simfonia a II-a „Imnuri"*
Viorel Munteanu	*Glasurile Putnei*

b. Premiul „Ciprian Porumbescu"

1979	
Vasile Nicolescu	*Manuscrisul Ucenescu*
Virgil Medan	*Cîntece epice*
Istvan Almasy	*Folclor muzical maghiar din Sălaj*
1980	
Francisc Laszlo	*Béla Bartók*
Rodica Oană-Pop	*Creația pianistică românească în sec. XIX*

Din activitatea Uniunii Compozitorilor

În perioada 7—11 septembrie 1981, un grup de compozitori și muzicologi din București, Cluj-Napoca, Iași și Constanța au efectuat o vizită de documentare pe șantierul Canalului Dunăre-Marea Neagră. Participanții au fost invitați de către muncitorii, tehnicienii și inginerii din diferitele puncte de lucru ale marelui șantier să păşească prin albia viitorului Canal — la cota zero, acolo unde, peste puțin timp, apele vor legăna în alunecări line marile nave. Vizita a constituit un minunat prilej de cunoaștere a oamenilor care, cu brațele și cu mintea, construiesc „un nou drum fără pulbere", între Dunăre și Marea Neagră, drum de o uriașă importanță economică ce va contribui la aprovizionarea cu materii prime a unor mari combinate și va crea posibilitatea transformării mi'lor de hectare aride de pe valea Carasu în grădini roditoare.

CENACLURI

Luni, 5 octombrie 1981, a fost reluată activitatea de cenaclu a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor printr-un *Portret componistic — Sigismund Toduță*. Activitatea creatoare a Maestrului clujean a fost prezentată de compozitorul Cornel Țăranu, după care au fost audiate fragmente din lucrările : *Miorița, Simfonia a V-a, Concertul pentru orchestră de coarde nr. 2* și oratoriul *Pe urmele lui Horea.*

CONCERTE

În cadrul „Zilelor Muzicale" desfășurate la Satu Mare a avut loc un concert care a cuprins lucrări simfonice și vocal-simfonice ale membrelor Cenaclului tinerilor compozitori al Uniunii Compozitorilor. Concertul a fost dirijat de Paul Popescu și a cuprins : *Anna Perenna* de Violeta Dinescu-Lucaci, *Concert pentru orchestră* de Irina Hasnaș, *Mișcare simfonică* de Saviana Oprișescu-Diamandi, cantata *Pan* de Mihai Damian, *Modalis I* de Sorin Lerescu și *Elegie* de Dan Timiș.

*

În cadrul manifestărilor dedicate Centenarului nașterii lui George Enescu, Uniunea Compozitorilor a organizat la Miercurea Ciuc, în colaborare cu Comitetul de Cultură și Educație Socialistă și Societatea de Științe Filologice din județul Harghita, un concert omagial care a cuprins lucrări camerale ale ilustrului compozitor român. În interpretarea pianistei Krimhilda Cristescu au fost audiate *Suita I pentru pian „Dans le style ancien", op. 3, nr. 1 în sol minor, Suita a II-a pentru pian, op. 16, în Re major,* și *Sonata I pentru pian în fa diez minor, op. 24, nr. 1,* iar în interpretarea violonistei Tatiana Noia, *Sonata a II-a pentru pian și violină, op. 6, în fa minor.*

Programul a fost prezentat de muzicologul Ladislau Pinter.

★

La 19 august a.c., la Sinaia a fost organizat, din inițiativa Uniunii Compozitorilor în colaborare cu Comitetul Județean de Cultură și Educație Socialistă al județului Prahova precum și cu Comitetul Orășenesc de Cultură și Educație Socialistă din localitate, simpozionul *100 de ani de la nașterea compozitorului și interpretului George Enescu.* La lucrările simpozionului au participat muzicologul Viorel Cosma, compozitorii Doru Popovici, Nicolae Coman și profesorul Alexandru Bădulescu, vicepreședinte al Comitetului de Cultură și Educație Socialistă al județului Prahova.

PREMII INTERNAȚIONALE

Doi compozitori români au cucerit laurii Primului Concurs Internațional de Compoziție Muzicală „Cité de Ibagué", Columbia, pentru lucrări polifonice „a cappella" — 1981 : Constantin Romașcanu a obținut Marele premiu al concursului la categoria „Coruri mixte" cu piesa *Sîrba din cîmpie,* iar Irina Odăgescu-Țuțuianu a cucerit Medalia de argint la categoria „Coruri de femei" cu piesa *Balada.*

Noutăți „Electrecord" — George Enescu

Casa de discuri „Electrecord" continuă materializarea unei inițiative pe cît de nobile pe atît de necesară prestigiului afirmării marilor valori ale școlii muzicale românești : editarea integralei creației lui George Enescu, în imprimări exclusiv stereofonice.

O mare parte a înregistrărilor realizate în ultimele luni și care au ajuns deja în standurile magazinelor de specialitate se înscriu în domeniul cameral, unul dintre capitolele cele mai puțin prezente în versiuni fonografice pînă acum. Astfel, alături de primul Cvartet de coarde, opus 22, menționat într-un număr trecut al revistei (ST-ECE 01752), a apărut *Cvartetul nr. 1 în Re major, pentru pian, vioară, violă și violoncel, opus 16* (ST-ECE 01853) în versiunea interpretativă a cvartetului ieșean „VOCES", formația care se înscrie actualmente pe una dintre cele mai înalte cote valorice în stagiunile de muzică de cameră ale ultimilor ani. Membrii cvartetului, Bujor Prelipcean — vioara I, Anton Diaconu — vioara II, Gheorghe Haag — violă și Dan Prelipcean — violoncel, cărora li se alătură pianista Yvonne Piedemonte-Prelipcean se disting în fiecare nouă înregistrare prin fidelitatea manifestată față de adevărul artistic pe care-l conține lucrarea interpretată, de unde integritatea redării construcției muzicale, formele, claritatea gîndirii și elocvența expresiei. Sînt de fapt dovezi ale prețuirii tezaurului cameral enescian, a cărui punere în lumină, în valoare, este scopul unei activități prestigioase a cvartetului „Voces", desfășurată atît pe scenele din țară cît și în numeroase turnee întreprinse peste hotare.

Consemnăm de asemenea, efortul casei de discuri „Electrecord" care urmărește ridicarea calității edițiilor sale în diverse direcții, pornind de pildă de la prezentări grafice care îmbină sugestia, evocarea, cu nota modernă și pînă la tendința de a scurta cît mai mult perioada dintre înregistrare și apariție. Discul de față, a cărui grafică aparține unui penel „clasic" al plasticii românești contemporane, Corneliu Baba, a fost înregistrat în studioul de la Casa Scînteii în aprilie a acestui an.

De aceiași valoroasă interpretare a Cvartetului „Voces" și a pianistei Yvonne Piedemonte-Prelipcean beneficiază *Cvartetul de coarde nr. 2, în Sol major, opus 22, nr. 2* și *Cvartetul nr. 2 pentru pian, vioară, violă și violoncel în Re minor, opus 30*, ST-ECE 01854, disc ce formează de fapt o mică serie împreună cu precedentul său.

Pe următorul disc al numerotării de catalog „Electrecord", ST-ECE 01855, același ansamblu „Voces" interpretează *Cvintetul pentru pian, două viori, violă și violoncel în La minor, opus 29.*

Aurora Ienei este o pianistă încadrată ca vîrstă mai degrabă în generația tînără, dar care și-a cîștigat deja un bine meritat renume mai ales printre iubitorii muzicii de cameră. Mulți creatori români contemporani îi datorează realizarea primelor audiții ale lucrărilor lor și, după cum afirmă Dragoș Tănăsescu, autorul uneia dintre prezentările discurilor „Aurora Ienei este prima interpretă care deține integrala pianistică enesciană". Această altă „mică serie" discografică conține unele dintre primele numere de opus ale autorului. Astfel, discul ST-ECE 01802 conține în interpretarea Aurorei Ienei *Preludiu, Scherzo, Barcarolă, Impromptu și Nocturnă* pentru pian, fără număr de opus, compoziții ale tînărului student al Conservatorului din Paris în pragul secolului XX, ca și *Variațiunile pentru două piane pe o temă originală, opus 5*, a căror prezentă versiune interpretativă aparține pianistelor Maria Fotino și Ecaterina Fotino-Negru.

Pe celălalt disc — ST-ECE 01803 — Aurora Ienei interpretează cele două *Suite pentru pian, nr. 1 în sol minor, opus 3 (în stil vechi)* și *nr. 2, în Re major, opus 10.* O mențiune atît pentru prezentările pertinente și inspirate semnate de Dumitru Avachian și Dragoș Tănăsescu cît și asupra graficei sugestive aparținînd lui Radu Duma.

Un alt disc, care prin tematică și protagonist s-ar putea alătura acestei serii — ST-ECE 01643 — poartă gravate, tot în interpretarea Aurorei Ienei, *Suita nr. 3 pentru pian, opus 18 (Pièces Impromptues)*, un opus a cărui redescoperire postumă aparține lui Romeo Drăghici și *Preludiu și Fugă*, ambele, creații ale anului 1903. Sub rezerva unei opinii personale, prezentarea grafică a acestui disc, mai puțin realizată, ar fi fost în mod cu mult mai potrivit înscrisă în contextul celor două înregistrări fonografice menționate anterior.

Gabriel TOMESCU

VIAȚA MUZICALĂ

Zilele muzicale „George Enescu" la Timișoara

Organizarea Zilelor muzicale „George Enescu" în paralel cu Festivalul internațional care a avut loc la București — 16 și 26 septembrie — nu a fost o ambiție în sine ci o datorie de onoare pentru orașul în care marele muzician făcea atît de dese popasuri. Între anii 1921 și 1942, Enescu revenea periodic la Timișoara aparînd de aproximativ douăzeci de ori în recitaluri și concerte pe scena Operei ori în sala Cazinoului militar. În 1931, Enescu a fost sărbătorit aici cu prilejul jubileului : împlinea 50 de ani. Iosif Velceanu aducea atunci Maestrului salutul și felicitările celor 180 de coruri și 60 de fanfare ale românilor din Banat, iar în numele Societății „Amicii muzicii" a prezentat felicitări secretarul general al acesteia, Eugen Hofmann, care a înmînat sărbătoritului diploma de președinte de onoare al societății. Se împlinesc deci 50 de ani de cînd Enescu a fost ales președintele de onoare al unei societăți muzicale, care a purtat și numele de Societatea filarmo-

nică „George Enescu" și din care descinde de fapt Filarmonica „Banatul". Cu aceeași ocazie, în recitalul din 1931, „Enescu a prezentat și o sonată proprie cu caracter popular românesc...", după cum consemnează presa vremii. Este vorba de *Sonata pentru pian și vioară nr. 3, op. 25*, de la a cărei premieră timișoreană se împlinesc tot 50 de ani.

Stagiunea anului 1937 a fost deschisă printr-un concert Enescu, presa consemnînd atunci evenimentul după cum urmează : „Primele acorduri ale noii stagiuni muzicale au fost intonate de vioara celui mai autentic suveran al muzicii : George Enescu". Nu vom continua cu motivații, spre a nu se înțelege că „scuzăm" organizarea la Timișoara a celor douăsprezece zile de muzică sub efigia muzicianului național ci dorim să subliniem că există „...argumente care justifică pe lîngă omagiul pe care în mod firesc trebuie să-l aducem, faptul că centenarul Enescu este și sărbătoarea lui Enescu la Timișoara". L-am citat pe compozitorul și dirijorul Remus Georgescu, directorul Filarmonicii „Banatul", spirit dinamic, novator, căruia îi datorăm în mare măsură atît ideea cît și realizarea „Zilelor muzicale".

Muzicieni de prestigiu internațional veniți la București au cîntat și în cadrul Zilelor muzicale „George Enescu", dar sărbătorirea lui Enescu la Timișoara a avut personalitatea și specificul său, specific marcat de participarea ansamblurilor și soliștilor timișoreni, de colaborarea cu alte instituții de cultură în organizarea unor manifestări complementare, de legături intime ale Timișoarei cu unele opus-uri enesciene, chiar priorități *(Voix de la nature)*. Organizatorii au preconizat un cadru de desfășurare variat și îmbogățit cu săli și locuri noi. Din cauza condițiilor atmosferice s-a renunțat la esplanada „Bastion" din vatra veche a orașului și la curtea interioară a Muzeului Banatului, dar s-au deschis publicului pentru prima dată cu acest prilej, ușile minunatei săli baroce a Muzeului de artă din Piața Unirii. Consemnăm că, indiferent de locul de desfășurare, sala Capitol cu peste o mie de locuri, studioul Liceului de artă „Ion Vidu", ori sala barocă, concertele au fost asaltate douăsprezece zile la rînd de un public cald și receptiv la orice diferențiere valorică. S-a confirmat din nou acel climat muzical cu care orașul se poate mîndri și pe care l-a descoperit și apreciat desigur și marele Enescu cu jumătate de veac în urmă.

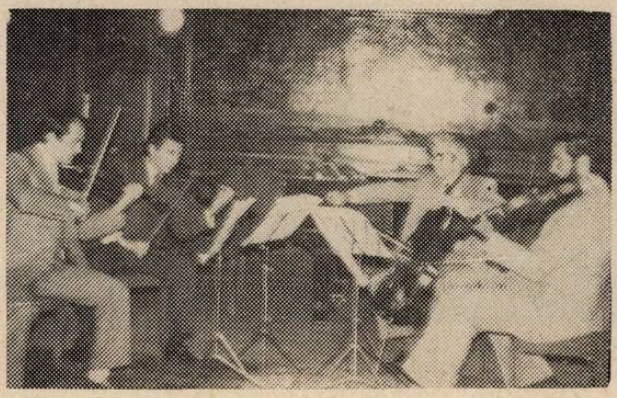
Concizia programului ales de dirijorul Remus Georgescu pentru concertul inaugural a avut o semnificație tranșantă. Cum se putea cinsti în chip mai înalt memoria artistului și omului Enescu decît făcînd să răsune în primă audiție la Timișoara primul său opus simfonic *Poema Română* și apoteotica coloană simfonică a iubirii de oameni, *Simfonia a IX-a* de Beethoven. Orchestra și dirijorul s-au întîlnit în a transpune efervescența juvenilă a unei lucrări născută precoce, din interferența marii muzici cu dorul de țară. Căldura interpretării ca și entuziasmul sălii în fața acestui opus de tinerețe ce anticipă de aproape cele două Rapsodii, sperăm să fie un legămînt pentru păstrarea unui loc în repertoriul permanent al orchestrei. Capodopera beethoveniană a fost redată unitar, ansamblurile, în special cele două coruri filarmonice din Timișoara și Arad conlucrînd în lăudabile apariții anterioare. Dirijorii de cor : Diodor Nicoară și Doru Șerban. Cvartetul soliștilor, echilibrat, i-a cuprins pe Emilia Petrescu, Martha Kessler, Mihai Zamfir și Ionel Pantea.

A existat o seară dedicată unor pagini din creația camerală a lui George Enescu, care a însemnat un moment de vîrf : jubileul *Sonatei a 3-a* — 50 de ani de cînd a fost cîntată de autor la Timișoara. Sarcina interpreților, Veneția Onofrei — vioară și Dragoș Mihăilescu — pian a fost grea, dar revelația cu atît mai prețioasă, luînd în considerare tinerețea lor. Veneția Onofrei, absolventă din acest an a Conservatorului, a abordat *Sonata a 3-a pentru pian și vioară* dintr-un orizont surprinzător. Discursul aparent improvizatoric al sonatei avea coerență și logică arhitecturală. Firul tînguitor al sunetului ori zvîcnirile nervoase ale arcușului, întreaga ținută a violonistei se atașau cu simțire la acel „caracter popular românesc". Discursul muzical al celor doi interpreți se conjugă într-o eliberare a ritmului de rigorile măsurii, o contopire a improvizației în construcție, coloristică timbrală și dinamică rafinată. Veneția Onofrei și Dragoș Mihăilescu, încă student, tineri muzicieni de mare speranță au fost parteneri egali în tălmăcirea capodoperei enesciene. Programul serii s-a completat cu *Legendă pentru trompetă și pian, Piesă de concert pentru violă și pian* și *Cantabile și Presto pentru flaut și pian*. Pe lîngă flautista Ioana Mogoș, muzicianâ de notorietate a filarmonicii, au apărut în ipostaze interpretative lăudabile Lazăr Moldovan, tînăr trompetist, de excepție și de asemenea tînăra violistă Eva Block. La pian au acompaniat în ordine : Sorin Petrescu, Vera Eckstein și Maria Sîntimbrean. În pauza recitalului s-a vernisat o expoziție omagială, organizată sub îngrijirea muzeografului Rodica Giurgiu ; evocatoare prin documente, scrisori, partituri și fotografii despre prezența lui George Enescu la Timișoara. În mijlocul exponatelor trona un portret cu dedicația compozitoroloi adresată primăriei orașului Timișoara marcînd anul 1931, cînd Enescu a fost sărbătorit aici la împlinirea celor 50 de ani.

În aceeași sală barocă din Piața Unirii, un concert în matineu se subintitula „din creația enesciană și lucrări dedicate compozitorului". Interpreții, în exclusivitate de la filarmonică, au alăturat unui opus enescian, două lucrări în primă audiție, dedicate memoriei lui Enescu. Construcția sigură, într-o amplă gamă expresivă a *Sonatei pentru pian și violoncel op. 26 nr. 2* este firească pentru un muzician în plenitudinea forțelor cum este Alexandra Guțu. *Sonata-poem pentru vioară solo* de Remus Georgescu și *Cvartetul de coarde* de Mircea Hoinic se întîlnesc pe linia concizilor expresive. Ambele conțin o muzică de valoare, omagiind nu în tumult ci în puritatea vocilor din cel mai esențializat gen, cel cameral. Adriana Popiț, o altă tînără absolventă de conservator s-a încumetat să construiască arcul singular, fără respiro al *Sonatei-poem*. Actuala alcătuire a cvartetului „Timișoara" Ioan Fernbach — vioara I, Mircea Tătaru — vioara II-a, Wiliam Störzinger — violă și Ștefan Kerekeș — violoncel, s-a dovedit omogenă.

Pe linia preocupării firești de a distribui muzica enesciană în întregul manifestărilor, concertul final, dirijat de Nicolae Boboc, a prezentat *Simfonia I în Mi bemol major*. Atentă la intențiile dirijorului, or-

chestra a conturat contrastul părților. Prezența alămurilor cu sonorități luminoase în sublimierea esenței avîntate din părțile extreme s-au contopit într-o redare dramatică, justificînd subtitlul de „Eroica enesciană". Programul a mai inclus *Concertul nr. 1 în mi minor* de Chopin, într-o interpretare îngrijită,



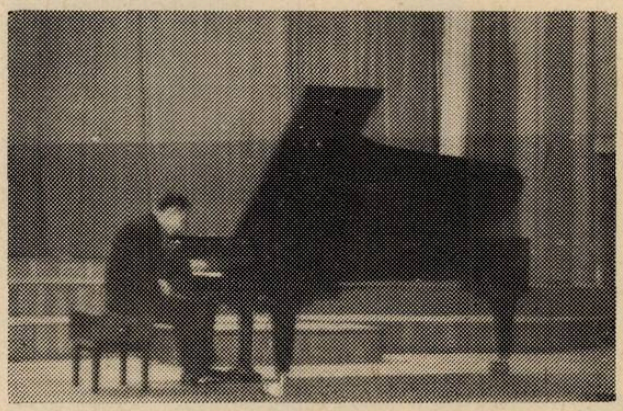
pedantă, a pianistului francez Bernard Ringeissen.

Corul filarmonicii și-a mai semnalat prezența în șirul manifestărilor și cu un concert „a cappella". Programul a făcut referiri distincte la patrimoniul vocal renascentist și cu un salt de secole, la muzica corală românească contemporană. Dirijorul Diodor

Nicoară, recunoscut pentru perspicacitatea gîndirii interpretative, a reușit în fața corului momente de plenitudine în capodopere ale polifoniei cum sînt : *O vos omnes* de Lodovico da Vittoria, *Lasciate mi morire* și madrigalul *Ia mi son giovinetta* de Claudio Monteverdi. De o primire deosebită din partea publicului s-a bucurat *Suita cu colinde* de Sabin Păutza, această prelucrare magistrală a unor colinde d n

colecția lui S. Drăgoi, precum și lucrările compozitorilor timișoreni R. Georgescu *(Cîntec din Bihor)* și N. Boboc *(Feciorită d'ocheșită)*. Arhaicul, tehnicile înnoitoare au demarcat și lucrările semnate de Doru Popovici *(După imnuri bizantine)* și S. Toduță *(Arhaisme)*.

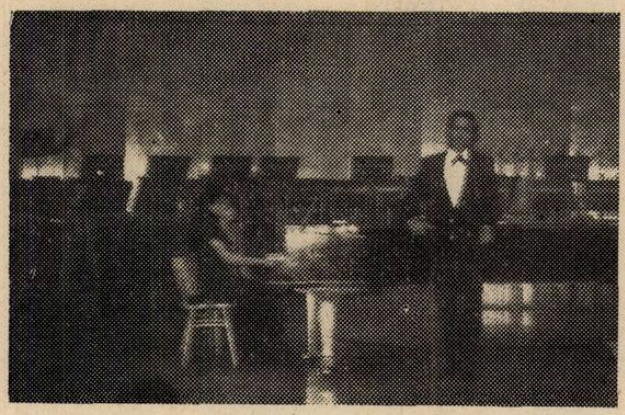
Într-un adevărat „turnir", în care confruntarea s-a făcut pe terenul măiestriei artistice, în seri succesive, sau aliniat doi pianiști redutabili : Bernard Ringeissen — Franța și Li Mingqiang — China. Idee remarcabilă, ce a creat un eveniment excepțional : dialogul deschis între două școli diferite, temperamente opuse, dialog pus în slujba artei și nu în ultimă instanță a celor doi virtuoși a căror rocadă între podium și lojă respira la Timișoara aerul vibrației artistice, aidoma unor adevărate capitale ale muzicii. Melomanii timișoreni, care l-au ascultat cu mai bine de două decenii în urmă pe Li Mingqiang au regăsit



azi un artist desăvîrșit. Arta limpede a tînărului de atunci a pătruns în adîncuri tulburătoare. Întreaga atitudine a pianistului are ceva din pedanteria unei arte chineze ancestrale. Impresiile provocate de pianistica lui Li Mingqiang nu sînt de suprafață, nici de moment ci de durată, o artă ce impresionează prin vigoarea sa. În *Sonata în La major* de Schubert, Li Mingqiang nu căuta dramaturgii inexistente ci nara contururi melodice în imaculat și candoare. *Adagio* din *Suita în stil vechi op. 3* de George Enescu s-a detașat ca un omagiu, declamat în memoria compozitorului, pe care interpretul l-a dorit netulburat de aplauze eschivînd momentul final. Un punct de culoare l-a constituit prezentarea celor *Cinci cîntece populare din Yunnan* de Wang Jianzhong, pe alocuri șocantă asemănare cu pentatoniile noastre. Ponderea mare a muzicii lui Chopin în program *(Două poloneze op. 26* și *Balada nr. 1 op. 23)* justifică aceleași predispoziții ale pianistului spre zone de confesiune.

Recitalul lui Bernard Ringeissen viza atît prin program cît și prin tonul pe care-l cultivă, amploarea orchestrală. Spre deosebire de introspecția lui Li-Mingqiang, pianistul francez comunică cu auditoriul apelînd fățiș la spectacularul romantic al muzicii interpretate : Franck, *Preludiu, Coral și Fugă*, Chopin, *24 preludii* și Mussorgski, *Tablouri dintr-o expoziție.*

Una din surprizele plăcute ni le-a prilejuit recitalul de canto al baritonului cubanez Ramon Calzadilla. Publicul, neavizat printr-o minimă prezentare în caietul-program, a ocupat doar o parte a



sălii liceului „Ion Vidu". Cei prezenți au avut revelația unui glas de amploare, cu o impostație naturală, pe parcursul unui itinerar stilistic divers : Beethoven, Schubert, Ceaikovski, R. Strauss Locul autorilor cubanezi a avut ponderea cuvenită : Obrador, Vergara, Grenet. Dicțiunea în limbile originale a fost foarte bună, dar senzația serii a făcut-o pronunția impecabilă în limba română (D. Gheciu, P. Jelescu, G. Dima), Ramon Calzadilla perfecționîndu-și știința cîntului la școala românească de canto, ca absolvent al Conservatorului din București. O remarcă deosebită pentru pianista Agneta Kryzanowski din Arad.

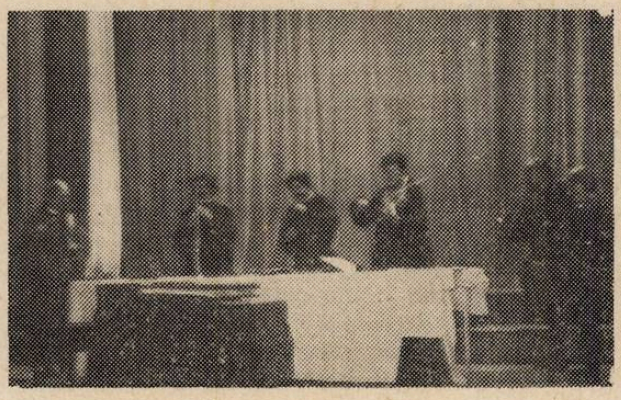
Un remarcabil recital de vioară a fost semnat de violonistul Vladimir Spivakov — U.R.S.S., cunoscut publicului timișorean dintr-o întîlnire mai veche (1974), cînd a fost solistul filarmonicii. Tînărul de atunci a devenit un merituos reprezentant al școlii violonistice sovietice. În spațiile unui program de mare rezistență (Beethoven — Schubert), ales din respect mărturisit pentru o muzică îndrăgită de Enescu, Spivakov etalează o tehnică ireproșabilă cu un arcuș stăpîn pe tempo și dinamică, un cînt expresiv, dublat de un temperament ardent. Conlucrarea cu pianistul Boris Behterev, muzician de aleasă ținută, a fost perfectă.

Întregind șirul recitalurilor, chitaristul Leo Brouwer (Cuba) ne-a oferit o seară plină de inedit. Virtuos al instrumentului său, Leo Brouwer continuă drumul deschis de Andrès Segovia prin explorarea resurselor thnice și expresive ale chitarei. Ne-a prezentat transpuneri din Bach, Satie, Joplin, lucrări destinate chitarei de Albeniz, Ponce, Fernando Sor cît și două compoziții proprii : *Canticum* și *La espiral eterna.*

Abandonul serii promise de către organistul suedez Karl Erik Welin a relevat faptul că Timișoara dispune de muzicieni capabili ca, de la o zi la alta, să pregătească un recital din literatura reprezentativă a impunătorului instrument. Organistul Franz Metz, absolvent al conservatorului „Ciprian Porumbescu", a prezentat acest recital înlocuitor în care Preludiile și fugile, Coralele, solo-urile de pedal

evidenţiau stăpînirea tehnicii instrumentului şi ştiinţa construcţiilor polifonice.

În varietatea manifestărilor pe care le-am par-



curs, concertul-spectacol susţinut de ansamblul de instrumente vechi „Fistulatores et Tubicinatores Varsovienses" (Polonia) a fost desigur cel mai colorat punct. Evoluţia membrilor ansamblului, în pitoreşti costume de epocă, sub conducerea lui Kazimierz Piwkowski, părea o lecţie vie de istorie a instrumentelor. Desprinse parcă din filele unui lexicon, ele dau viaţă în sonorităţi neobişnuite nouă, unei lumi muzicale a secolelor XV—XVI.

Ca un epilog al sărbătorilor ce-au marcat la Timişoara centenarul Enescu, a avut loc întîlnirea cu Viorel Cosma, cu ocazia lansării de către Editura „Facla", a cărţii „Enescu azi"" cel de-al 40-lea titlu de carte semnat de acest prodigios muzicolog. O nouă carte despre Enescu în conştiinţa prezentului, în esenţă o nouă deschidere spre redimensionarea personalităţii complexe a muzicianului dar mai ales a compozitorului George Enescu, a consemnat şi o nouă premieră culturală timişoreană. După emoţionanta întîlnire, ultimul cuvînt l-a avut muzica, muzica lui George Enescu ! S-a prezentat *Vox de la nature*, un poem simfonic neterminat, descoperit recent, a cărui primă audiţie absolută a avut loc nu de mult la Timişoara sub aceeaşi baghetă — Remus Georgescu. Punctul final l-a pus *Rapsodia a II-a*, în interpretarea Filarmonicii „Banatul" dirijată de Nicolae Boboc.

Ovidiu GIULVEZAN

Sub semnul centenarului Enescu

Ca martor al tuturor festivalurilor de muzică de cameră de la Braşov, îmi permit să afirm, fără ezitare, că ediţia de anul acesta a fost deosebit de reuşită. Cheia acestei reuşite a constituit-o coincidenţa ediţiei cu anul centenarului George Enescu. Prin prezenţa binevenită a sărbătoritului — cu opt lucrări în tot atîtea zile de festival — programul a cîştigat mult în consistenţă, iar răspunderea pe care o implică abordarea repertoriului enescian — mai cu seamă în acest an al centenarului şi cu atît mai mult în cadrul unui festival de prestigiu ca acela de la Braşov — pare să fi exercitat asupra interpreţilor un efect stimulator, unii dintre ei autodepăşindu-se într-o măsură cu totul neaşteptată. Avînd în vedere şi interesul viu pe care publicul braşovean l-a manifestat pentru muzica nemuritorului născut acum un secol, la sfîrşitul festivalului m-am întrebat dacă nu cumva acest public merita mai mult decît atît : chiar o integrală a muzicii de cameră enesciene. Ascultînd Octuorul m-am gîndit inevitabil la Dixtuorul atît de drag lui Enescu. Făcînd această remarcă, nu doresc cîtuşi de puţin să critic organizarea. Dimpotrivă, vreau să confirm şi din partea mea că gestul ei omagial şi-a atins scopul cu prisosinţă în sensul că cele opt lucrări enesciene programate, departe de a fi epuizat interesul publicului pentru muzica de cameră moştenită de la cel mai universal geniu al muzicii româneşti, a reuşit să activizeze curiozitatea noastră, a oaspeţilor, şi pentru restul operei sale.

Festivalul s-a deschis cu *Sonata a III-a „în caracter popular românesc"* şi s-a încheiat cu *Cvartetul nr. 1*, interpretate *nu* de reputaţii performeri ai acestor două capodopere — fraţii Gheorghiu, respectiv formaţia Voces, al cărei disc cu acest cvartet a fost editat recent —, ci de cuplul Petru Csaba-Petru Grossmann, respectiv de cvartetul „Eufonia" din Tîrgu Mureş. Opţiunea organizatorilor pentru generaţia mai tinerilor artişti lansaţi şi confirmaţi de concursurile studenţeşti de muzică de cameră de la Braşov mi s-a părut pe deplin justificată prin valoarea şi originalitatea interpretărilor ascultate. Şi mai lăudabilă mi s-a părut cutezanţa organizatorilor de a programa în opuri enesciene pretenţioase, doi artişti braşoveni, binecunoscuţi clavecinişti ai formaţiei Cantus serenus : pe Horia Cristian care, alături de Radu Hamzea, ne-a oferit o interpretare subtilă, poetică a *Impresiilor din copilărie* şi pe Gabriela Popescu care, interpretînd cu brio *Sonata a III-a pentru pian*, a dat dovadă de nebănuite resurse pianistice şi muzicale. Dacă ar exista un trofeu al festivalului de la Braşov — chiar şi numai unul neoficial, să-i zicem „Cupa de şampanie a criticilor" —, în ceea ce mă priveşte eu aş fi propus ca anul acesta el să fie decernat excelentei pianiste Gabriela Popescu care se ascunde sub masca modestei clavecinişte cu acelaşi nume. Cea mai spectaculoasă manifestare „pro Enescu" a oraşului-gazdă a fost, fără îndoială, interpretarea *Octuorului* sub bagheta lui Ilarion Ionescu-Galaţi — cu o formaţie alcătuită din şaisprezece artişti cordari. Cu toată stima pe care i-o port muzicianului braşovean, trebuie să mărturisesc că soluţia de a cînta Octuorul cu o formaţie dublă m-a nedumerit din capul locului. Era de prevăzut că în acest fel lucrarea va pierde mult din valenţele ei camerale, fără să devină orchestrală, şi concertul a confirmat pe deplin aceste previziuni. Dar nu este mai puţin adevărat nici faptul că, altminteri, excelentul şef de orchestră al filarmonicii din Braşov s-a dovedit a fi un strălucit interpret al lui Enescu, în stare să reveleze atît polifonia subtilă a partiturii, cît şi clocotul romantic şi emi-

namente enescian care caracterizează acest op genial de fragedă tinereţe. *Octuorul* „lui", realizat cu opt instrumentişti de elită, se va înscrie printre versiunile de referinţă ale epocii postsilvestriene pe care o trăieşte arta interpretativă românească. Regret că nu pot să spun acelaşi lucru despre cele *Şapte cîntece pe versuri de Clement Marot* şi Virginia Manu. M-a impresionat pertinenţa cu care artista a abordat aceste binecunoscute miniaturi, dar mi s-a părut că de data aceasta nepotrivirea constiuţională dintre repertoriu şi interpretă este mai puternică decît ca ea să poată fi învinsă prin pricepere şi bunăvoinţă.

Coincidenţa centenarului Enescu cu centenarul Bartók ne-a prilejuit bucuria de a auzi la Braşov cuplul Ştefan Ágoston-Sandu Sandrin în *Variaţiuni pentru două piane* de Enescu şi *Sonata pentru două piane şi percuţie* de Bartók, aceasta din urmă cu concursul lui Candid Popescu şi Victoria Ifrim care au binevoit să salveze concertul după ce cei doi percuţionişti tîrgu-mureşeni, programaţi din timp, au abzis. Cu toate că ele mai sînt perfectibile, mai ales sub aspectul sincronizării, ambele interpretări s-au înscris printre performanţele meritorii ale festivalului şi ne obligă să urmărim cu atenţie evoluţia viitoare a acestui valoros duo de două piane. Am apreciat gestul canadienei Anisia Campos de a fi venit în Europa cu un program Bartók-Enescu *(Suita op. 14*, respectiv *Sonata I în fa diez minor)*.

Tricentenarul naşterii lui Telemann a fost marcat la Braşov printr-un substanţial recital oferit de formaţia locală Cantus serenus. Fie-mi permis să subliniez doar două momente ale recitalului : apariţia violonistei Ecaterina Hanke care — în sfîrşit ! de cîţi ani aştept să aud acest lucru ? — a ştiut să se acomodeze perfect sonorităţilor fine, argintii, ale violelor da gamba şi ale clavecinului, precum şi colaborarea cu tenorul Zsolt Szilágyi, profesor de muzică şi dirijorul corului de cameră Vox humana din Sfîntul Gheorghe, admirabil interpret al partidelor de tenor din cantatele şi oratoriile Barocului.

Restul repertoriului care s-a grupat în jurul pieselor prilejuite de aceste trei aniversări a fost, în bună parte, tot atît de demn de prestigiul festivalului. Promootorul neobosit al vieţii de muzică de cameră din Braşov, pianistul Liviu Teodor Teclu a evoluat alături de artistul emerit Ştefan Ruha în *Sonata primăverii* de Beethoven şi în *Sonata în La major* de Franck, dăruindu-ne autentice momente de desfătare artistică. Am apreciat debutul, în festival, al două cvartete noi din Braşov, alcătuite din mai tinerii instrumentişti ai filarmonicii, în parte laureaţi ai concursurilor studenţeşti de la Braşov. Mihai Craioveanu, Dorin Sima, Nicolae Vulpe şi Nadia Paraschiv au excelat în dificilul Cvartet nr. 2 de Prokofiev, iar Mihai Ritter, Mihai Fleanţă, Traian Bota şi Petra Maria Szabó ne-au prezentat în primă audiţie Cvartetul nr. 1 al compozitorului din R.D.G. Wolfgang Lesser, o lucrare concisă, bine structurată, scrisă cu mînă sigură de un bun cunoscător al facturii de cvartet, o muzică bine primită şi de publicul braşovean. Cvartetul din Košiče a cîntat un Haydn şi un Janáček, reamintindu-ne încă odată că viaţa de muzică de cameră din Cehoslovacia nu se caracterizează numai prin vîrfurile de prima mărime (Cvartetul Smetana !), ci şi printr-o extindere orizontală deosebit de largă. Al patrulea cvartet de coarde care a evoluat în cadrul festivalului a fost „Eufonia" din Tîrgu Mureş care în afară de *nr. 1* de Enescu a cîntat şi *Cvartetul nr. 8* de Şostakovici, o lucrare deosebit de populară pe toate meridianele globului datorită caracterului ei autobiografic şi angajamentului umanist pe care ea îl degajă ; redarea zguduitoare a esenţei programatice, realizarea captivantă a liniei mari a formei pentapartite ne obligă să fim indulgenţi faţă de unele detalii discutabile ale execuţiei. Excepţional mi s-a părut cvartetul „Dresdner Vocalisten" format din doi falsetişti şi doi „naturalişti" care cîntă în registrul lor firesc. Repertoriul acestei formaţii se întinde de la Evul mediu pînă la Renaşterea tîrzie, de la monodii la cvartete ; profesionalismul ei este exemplar. Fără îndoială, tînărul cvartet se va impune în curînd printre formaţiile similare cele mai apreciate în lumea muzicală. La noi, după cîte ştiu, numai Vladimir Deveselu cîntă în falset. Mi-a plăcut foarte mult timbrul lui ; cu atît mai mult am regretat că puţinele piese cu care a fost prezent în festival le-a cîntat cu nişte acompaniamente apocrife, transcrise pentru cvintet de suflători. „Concordia", care l-a acompaniat şi care este o formaţie fruntaşă în felul ei, pare să prefere în general transcripţiile originalelor. În programul ei, din şapte titluri numai *Patru dansuri norvegiene* de O. Sommerfeldt au fost originale, lipsind şi la celelalte şase indicaţia de rigoare „adaptare de..." Şi mai jalnică a fost impresia pe care a lăsat-o un „Adagio de Bach" interpretat la patru violoncele de Sanda Guţu, Marin Cazacu, Zoltán Szabó şi Petra Maria Szabó, instrumentişti excelenţi, întruniţi în acest cvartet pentru a-l cinsti pe fostul lor profesor, Serafim Antropov, cîntîndu-i Suita compusă pentru această formaţie mai ieşită din comun. Revenind la acest Adagio de — mai exact după — Bach, sînt convins că şi organizatorii festivalului şi-au dat seama : programarea unor asemenea apocrife şi adaptări constituie tot atîtea abuzuri, atît de numele maestrului căruia i se atribuie lucrarea în cauză, cît şi de buna credinţă a publicului. Îmi permit să critic şi practica de a programa anumite formaţii numai în deplasare — Bran, Prejmer, Rupea, Făgăraş, Sfîntu Gheorghe —, concomitent cu un alt concert dat la Braşov, cum s-a întîmplat anul acesta cu Cvartetul „Serioso" pe care astfel nu l-am putut asculta. Nu a fost fericită nici ideea de a programa Tribuna tinerilor compozitori în cetatea-biserică de la Prejmer. Dacă aduci la Braşov o Adina Iuraşcu şi un Valeriu Bărbuceanu pentru a cînta o singură piesă de Violeta Dinescu Lucaci — dau drept exemplu piesa care personal mi-a plăcut cel mai mult din program —, trebuie să faci totul pentru ca acea piesă şi arta acestor minunaţi interpreţi să fie savurate de cît mai mulţi. În acelaşi spirit de sinceră prietenie pe care o simt pentru acest festival şi organizatorii lui, doresc să-mi exprim îndoiala cu privire la programarea în acest cadru a unor lucrări de loc camerale, cum este *Concertul pentru violoncel şi orchestră în Re major* de Haydn, cîntată de data aceasta excelent, în maniera celor mai mari virtuozi, de sovietcul Alexandr Rudin, sau repertoriul de harpă solo (Tournier, Petra Basacopol) cîntat la Braşov de obicei de

Sanda Bunea. O concesie cu care am fost de acord : programarea unor lucrări de factură sclipitoare şi de o prea modestă substanţă muzicală de Ferronati, Haydn şi Paganini, cîntate de violonistul Mincio Mincev la vioară, Maria Livia Sao Marcos la chitară şi Zoltán Szabó la violoncel. Eleganţa interpretării lor m-a dezarmat...

Am regretat absenţa multor colegi critici pe care în alţi ani m-am obişnuit să-i văd în această perioadă la Braşov. Unul din motivele absenţei lor poate să fie suprapunerea parţială a festivalului cu Zilele muzicale tîrgumureşene şi cu Gala muzicii concertante de la Mamaia. Regretabile coincidenţe ! Ca şi cum calendarul n-ar avea destule zile pentru cîte festivaluri muzicale avem în ţară ! Festivalul muzicii de cameră de la Braşov este mai vechi decît celelalte manifestări amintite. Ar fi de dorit ca la anul să i se respecte datele pe care le-a anunţat din timp — citez caietul program : „Braşovul vă invită la cel de-al XIII-lea Festival al muzicii de cameră, 27 iunie—4 iulie 1982 !"

Francisc LÁSZLÓ

Toamna muzicală clujeană —1981—

Prestigiosul festival al artei sonore, aflat la a XVI-a ediţie a sa, s-a axat în principal, conform tradiţiei, pe membrii instituţiei muzicale profesioniste — Filarmonica de Stat din Cluj-Napoca.

Concertul de deschidere l-a programat la 19 sept. pe dirijorul Cristian Mandeal (Sarchizov : Cantata *Răsărit de soare*, *Don Juan* şi *Moarte şi transfigurație* de R. Strauss), în compania pianistului Bernard Ringeissen (Franţa), interpretînd *Concertul în mi minor* de Chopin. Mandeal se conturează tot mai distinct în atenţia sa acordată compozitorilor germani de la 1850 încoace, Ringeissen oferindu-ne o interpretare echilibrată. Cu totul altfel s-a prezentat pianistul Radu Lupu : un muzician de înaltă clasă, un perfect cunoscător al stilului romantic şi al lui Schumann *(Concertul în la minor)*. Tonul său amplu, lipsit de duritäţi, dar pasional, a sunat la fel de frumos în toate registrele sonore şi dinamice. Întregul act de interpretare, al cărui control se realizează la un nivel insesizabil, are un caracter profund creator. Purtător al unui mesaj artistic de aleasă factură, Radu Lupu a fost în seara zilei de 26 sept. personalitatea muzicală cea mai remarcabilă a actualei ediţii a festivalului clujean (sub bagheta lui Emil Simon, programul a mai cuprins : Enescu — *Suita I*, Ravel — *Alborada del gracioso* şi *Valsul)*. Pianistul Li Mingqiang în *Concertul KV 595* de Mozart ne-a oferit într-un alt moment de vîrf un clasic vienez devenit universal, simbol al purităţii muzicale desăvîrşite (28 sept. — dirijor Emil Simon, orchestra interpretînd şi M. Moldovan — *Scoarţe*, Rossini — Uvertura *Italianca in Alger*, Beethoven — *Simfonia a III-a)*. Ultimul simfonic a fost condus de Alexandr Alexeev (U.R.S.S.), dirijor posesor al unui stil precis, fără echivoc şi foarte eficace. În ambele lucrări interpretate (fragmente din *Romeo şi Julieta* — de Prokofiev, *Simfonia a V-a* de Ceaikovski), dar şi în compania lui Andrei Agoston (interpret ce l-a înlocuit pe Ştefan Ruha în *Concertul pentru vioară* de Ceaikovski) ne-a relevat nenumărate valori uitate sau trecute cu vederea de alţi dirijori. Orchestra de cameră dirijată, ca de obicei, de Mircea Cristescu a închinat concertul său aniversărilor muzicale ale anului : Bartók *(Divertisment)* şi Enescu *(Octuor)*, (25 sept.), în ambele cazuri reuşind restituiri de bun nivel interpretativ. Cvartetul Concordia (A. Agoston, A. Márkos, A. Míklós şi Andrei Márkos) a fost revelaţia apariţiilor camerale din cadrul festivalului : dacă *Cvartetul nr. 2.* de Bartók ne-a apărut într-o ipostază foarte personală şi *Elegia* de Zeno Vancea a fost momentul de deschidere al recitalului, *Cvartetul op. 76. nr. 1 în Sol major* de Haydn şi nu mai puţin *op. 59, nr. 1. (Razumovski)* de Beethoven au fost edificatoare privind valoarea acestui ansamblu de mare perspectivă, (2 oct.) Corul Filarmonicii dirijat de Florin Mihăescu şi acompaniat de formaţii instrumentale ale orchestrei, a propus două lucrări foarte diferite ca stil : H. P. Türk — *Trei coruri pe versuri de A. Blandiana* şi *Concertato* de Monteverdi, în partea a II-a a recitalului din 22 sept. (În p. I s-au reprogramat Liedurile de S. Toduţă pe versuri de Blaga). Concertul formaţiei Ars Nova (21 sept.) a cuprins de asemenea reprogramări ale unor lucrări deja audiate ; dintre care remarcăm *Strigoii* de Enescu, C. Ţăranu : *Cîntece fără dragoste*, Xenakis : *Anaktoria* şi M. Moldovan : *Recitindu-l pe Blaga*. „Duo Armonica" — (Vasile Horváth şi Iudith Molnár-Horváth) şi-a adus omagiul aniversar : Enescu — *Sonata a III-a „în caracter popular românesc"* şi Bartók, *Sonata nr. 1 pentru vioară şi pian*. La fel a fost întocmit programul pianistului Tibor Egly (R.P.U.), cuprinzînd, pe lîngă lucrări de Bartók, *Suita în stil vechi* şi transcripţia *Rapsodiei române op. 11, nr. 1*, realizată de însuşi Enescu (24 sept.). Organistul K. Erik Welin într-un program-mozaic oscilînd între baroc şi secolul XX, a fost parcă oglinda sintetică a acestui festival. Hors-festival, nefigurînd în caietul-program ci abia pe afişele publice, baletul Sopianae din Pécs (R.P.U.) a prezentat trei numere în program, pe muzică de Bach *(Concertele brandenburgice nr. 1 şi 3)*, Mahler *(Adagio* din *Simfonia a IX-a)*, precum şi pe muzică de film şi divertisment interbelică (22 sept.).

Încercînd o analiză succintă a celor două săptămîni de muzică la Cluj-Napoca ni se relevă trăsături specifice şi de perspectivă ale acestui festival organizat în cadrul aniversării centenarului Enescu ; el şi-a adus pe deplin prinosul memoriei celui mai de seamă compozitor român. De asemenea, aniversarea compozitorului — care a adus servicii inestimabile muzicii şi poporului român, prin cercetarea şi sinteza creatoare a folclorului nostru — Béla Bartók, a fost meritoriu cuprinsă în programul concertelor.

Privind analitic ultimele trei festivaluri clujene vom observa ample schimbări ale centrului de greutate. Dacă în 1979 au participat şase ansambluri clujene, în 1980 — 9, iar în acest an 10. Dacă în fiecare an a participat cîte un dirijor român neclujean, în schimb la ansambluri româneşti în acest an n-am avut participanţi, deşi cele două exemple din 1980 parcă preconizau o ameliorare în acest sens. Structura şi numărul muzicienilor străini a evoluat astfel : 4 ansambluri (1979), 7 solişti sau dirijori (1980), 4 solişti sau dirijori (1981). Rezultă deci o direcţie probabilă pentru anii următor în sensul deplasării centrului de greutate către muzicienii din localitate. Exceptînd cîteva exemple din acest an (repetări ale unor programe deja prezentate : Blaga-Toduţă, Ars Nova şi Concertul de Ceaikovski cu A. Ágoston — deja audiat în Festivalul 1979) socotim tendinţa aceasta ca avînd baze reale de traducere în viaţă. Clujul muzical dispune încă de numeroase resurse, afirmarea cărora în festival ar putea da un caracter mai divers : orchestrele de cameră ale celor două Opere, formaţiile de muzică veche profilate pe ev mediu, renaştere şi respectiv baroc („Consort", „Antiqua", „Collegium Musicum"), cele două Opere (nu cu lucrări din repertoriul de uz, cum s-a incercat în 1980, ci cu premiere ! !), cele două ansambluri de balet din cadrul Operelor (dar nu ca în acest an : Opera Română prezenta premiera „Oxigen", iar Opera Maghiară — un recital Enescu — în plin festival, dar în afara lui !). Astfel, repertoriul, puternic reprezentat din creaţia românească şi romantică în ultimi trei ani, s-ar modela mai divers, şi în cele aproximativ 10 zile festive ar fi lipsite de pauzele, atît de necesare unor ansambluri suprasolicitate. (A. Ágoston a apărut în 1981 de patru ori). Publicul — cel tînăr mai ales, a umplut sălile de concert, înlăturînd temerile privind ziua de miine a Toamnei muzicale Clujene.

Ioan FANCSALI

Deschidere de stagiune la „Filarmonică"

Nu au apucat să se stingă bine ecourile Festivalului internaţional dedicat împlinirii unui veac de la naşterea lui George Enescu, şi orchestrele bucureştene — Filarmonica şi orchestra simfonică a Radioteleviziunii — au inaugurat, în aceeaşi zi, noua stagiune de concerte.

La Ateneu, pentru primul concert, bagheta a fost încredinţată dirijorului Mircea Cristescu care şi-a alcătuit un program dens, de real interes.

Cantata *Stejarul românesc*, reascultată, confirmă excelentele aprecieri de care lucrarea s-a bucurat încă de la prima ei audiţie. Este o muzică definitorie pentru autorul ei, compozitorul George Draga, artist care — aşa cum notam undeva — s-a afirmat ca fiind preocupat de elaborarea unor discursuri sonore consistente şi, în acelaşi timp, sobre. Muzica lui George Draga are soliditate, echilibru, dezvăluind atitudinea fermă antiromantică, antiretorică a compozitorului. Cantata *Stejarul românesc* poate constitui un exemplu în acest sens. Sentimentele trezite de această muzică sînt stenice, exprimarea lipsită de emfază, de convenţionalism. Forma arhitecturală — ca şi în alte lucrări — este, cu necesitate, coerentă, logică, concentrată.

Sub conducerea lui Mircea Cristescu ansamblul vocal-simfonic (corul pregătit de Vasile Pântea) s-a plasat corect pe coordonatele expresive ale muzicii. Relieful ei a fost reconstituit interpretativ cu putere de convingere. Economia mijloacelor de exprimare — caracteristică la George Draga — a impus celor ce au tălmăcit cantata *Stejarul românesc* la Filarmonică, pondere, o atitudine obiectivă faţă de dinamica interioară a muzicii, sublinierea acumulărilor de tensiune, a vectorului ascendent urmărit de compozitor.

O deosebit de plăcută impresie a constituit-o apariţia — pentru prima oară în ţara noastră — a tînărului violonist sovietic Ilia Grubert. La numai 28 de ani, artistul este laureat al unor importante concursuri internaţionale — „Jean Sibelius", „Niccolo Paganini" şi „Piotr Ilici Ceaikovski". Grubert a dovedit cu prisosinţă natura sa violonistică de pregnantă autenticitate. Muzicalitatea, fermitatea cu care se angajează în discursul sonor, strălucirea tehnicii — toate acestea au încîntat şi satisfăcut pe deplin publicul. Probabil că in partituri de bravură, Il'a Grubert este extraordinar. Probabil că sunetul — frumos, dar cam mic — se datoreşte şi instrumentului. Probabil că experienţa artistică îi va creia pe viitor, posibilităţi de sondare mai în profunzime a unor concerte precum cel de Brahms. Cert este, însă, că Ilia Grubert are deschis în faţa sa un drum artistic de cele mai frumoase perspective.

În încheierea primei seri de concert, orchestra simfonică a Filarmonicii — ambiţioasă, dornică să păşească „cu dreptul" în noua stagiune, aducînd aminte (ei şi publicului) de excelenta ultimă evoluţie în Festivalul „George Enescu" — orchestra şi dirijorul Mircea Cristescu au oferit celor veniţi în număr mare la concertul inaugural o excelentă versiune interpretativă a *Simfoniei „Patetica"* de Ceaikovski. Ansamblul simfonic a sunat omogen, masiv, capabil să traducă în fapt intenţiile şefului de orchestră — clare, convingătoare. — Mircea Cristescu, cunoscut printr-o concepţie generală interpretativă în care excesele sînt cenzurate cu severitate, a impus desfăşurării muzicale o volubilitate romantică — dar de o calitate nobilă, de un evident bun gust artistic. Foarte frumos construită prima mişcare ; din cea de a doua, dirijorul a epurat desuetudinea ; *scherzo*-ul a crescut, în bine cunoscuţii paşi de marş, impetuos, copleşitor aproape — iar finalul a avut expresi nu de lamento romantic, ci ale unui recviem de o clasică demnitate.

...O frumoasă seară de concert la Ateneu. Aplauzele publicului au salutat prietenește începutul de stagiune. Prietenește — şi purtînd cu ele nădejdea într-un nou „an muzical" bun.

La Radioteleviziune Iosif Conta — Simfonia IX-a de Beethoven

La nici o săptămînă după susținerea concertului de închidere a Festivalului internațional „George Enescu" — cu impunătorii săi stîlpi de susținere din creația vocal-simfonică enesciană *(Vox maris)* și bartókiană *(Cantata profana)* — Iosif Conta s-a aflat din nou la pupitrul Orchestrei simfonice a Radiotelevizіunii, de data aceasta pentru a inaugura stagiunea de concerte a Studioului din strada Nuferilor.

După o simbolică „ridicare de cortină" în sunetele *Preludiului la unison* din *Suita I pentru orchestră* — ca un ecou al Festivalului abia încheiat, dar și ca un „motto" al permanenței lui Enescu în preocupările repertoriale ale instituțiilor noastre muzicale — *Simfonia a IX-a* de Beethoven i-a prilejuit lui Iosif Conta reluarea unuia din succesele sale constante, confirmat și amplificat la fiecare nouă execuție. Familiarizat pînă în cele mai mici detalii cu complexa partitură beethoveniană, Iosif Conta a știut să-i releve marea bogăție expresivă, începînd cu *Allegro*-ul inițial, în care continuitatea dramaturgică, măreția tragică au fost menținute pe fundalul unei depline stabilități ritmice, într-un tempo ușor febril. După un *Scherzo* puternic martelat, virulent chiar în *tutti*, cu un *Trio* scînteind de vivacitate, *Adagio*-ul a fost pătruns de o intensă emoție, cu o lentă creștere a tensiunii pe parcursul succesivelor variațiuni. Punctul culminant a fost însă atins în *Final*, cu un exordiu orchestral de mare densitate, după care discursul muzical s-a desfășurat într-o ambianță luminoasă, cu o expresivitate virilă, pentru a se încheia în accente jubilante.

Corul Radiotelevіziunii, pregătit de Aurel Grigoraș, a fost și de această dată la înălțimea reputației sale, cu o mențiune specială pentru omogenitatea compartimentelor și justețea intonației. Din cvartetul soliștilor vocali, basul Ionel Pantea s-a impus prin noblețea frazelor, tenorul Mihai Zamfir prin muzicalitate și accente eroice, în timp ce vocea somptuoasă a mezzo-sopranei Marta Kessler s-a îmbinat armonios cu aceea de mare suplețe a sopranei Emilia Petrescu. A fost un concert de ținută exemplară, de bun augur pentru noua stagiune simfonică a Radioteleviziunii.

Ansamblul „The Singsations" al Universității Missouri — Columbia

Schimbul de formații artistice de tineret între S.U.A. și România, desfășurat cu începere din 1974 în cadrul fundației „Ambasadorii prieteniei", ne-a oferit în anii precedenți prilejul de a cunoaște diferite ansambluri americane — mai ales corale —, dintre care au produs o deosebită impresie acelea ale colegiilor universitare *Macalester* din Minneapolis-St. Paul (Minnesota) și *Amherst* (Massachusetts), iar mai recent corul școlii secundare *Warren Woods* din Detroit (Michigan), toate vădind exigența înaltă cu care se practică arta cîntului în mediul tineretului școlar și universitar din S.U.A.

Impresia aceasta ne-a fost confirmată de un nou grup studențesc, *The Singsations*, creat în 1971 la Universitatea Missouri-Columbia (U.M.C.), din inițiativa profesorului Dr. Ira C. Powell, membru al Asociației maeștrilor de cor americani, un experimentat dirijor de formații corale de cele mai diverse dimensiuni, de la coruri de cameră pînă la mari ansambluri de tipul „festival choirs". Grupul care a întreprins turneul în România include 13 coriști (7 băieți și 6 fete), cărora li se adaugă cîțiva instrumentiști (două chitări, pian și baterie). Dintre ei, studenții în muzică reprezintă mai puțin de jumătate. Ceilalți studiază agronomia, silvicultura, economia etc. și cu toate acestea formația apare pe deplin omogenă, la fel de familiarizată cu cele mai diverse genuri muzicale americane de „entertainment", de la jazz pînă la country-western, incluzînd blues-uri, balade și cîntece de mare antren ritmic.

Urmărind spectacolul de două ore prezentat la Sala mare a Palatului, am remarcat, înainte de toate, extraordinara versatilitate a membrilor grupului, capabili să cînte, cu egale calități de muzicalitate și precizie a intonației, atît în ansamblu — „a cappella" sau cu acompaniament —, cît și în grupuri restrînse de duet, trio, cvartet feminin, masculin sau mixt, pe lîngă faptul că 8 din cei 13 coriști apar și ca soliști în diferite cîntece, uneori acompaniindu-se singuri la pian sau executînd refrene la chitară sau la saxofon alto. Cu toții, posedă voci cultivate, frumos timbrate, clare, simț ritmic și o dicțiune exemplară. Aranjamentele vocal-instrumentale, concepute de dirijorul Ira C. Powell, sînt de o mare ingeniozitate, cu frecvente contramelodii, totul viu ritmat, de o factură modernă, extrem de atractivă. Dacă adăugăm la toate acestea o prezentare scenică impecabilă și o evidentă plăcere de a face muzică, înțelegem succesele de care ansamblul *The Singsations* s-a bucurat atît în S.U.A., cît și în turneul actual, cucerind publicul prin îmbinarea elanului tineresc cu o ținută artistică de veritabil profesionalism.

Din programul de 30 de cîntece, cîteva ne-au reținut în mod special atenția datorită manierei în care realizarea vocală s-a împletit cu mișcarea scenică : celebra melodie chapliniană *Love, this is my Song*, executată de întregul ansamblu coral „a cappella", antrenantul *Music is Everywhere*, de asemeni cu ansamblu, dar acompaniat de grupul instrumental, nostalgicul *My Irish Rose*, cu cvartet vocal masculin „a cappella" și amuzantul *I Love Coffee, I Love Tea*, cu cvartet mixt și acompaniament de chitară rece. Dintre cîntecele cu solo vocal, am apreciat cu deosebire melodiile lirice, de gen blues lent, ca *I Can Show my Face, I Made a New York State of Mind, If Ever I Would Leave You*, dar și cele discret ritmate, ca *Now You Say Are Lonely* și

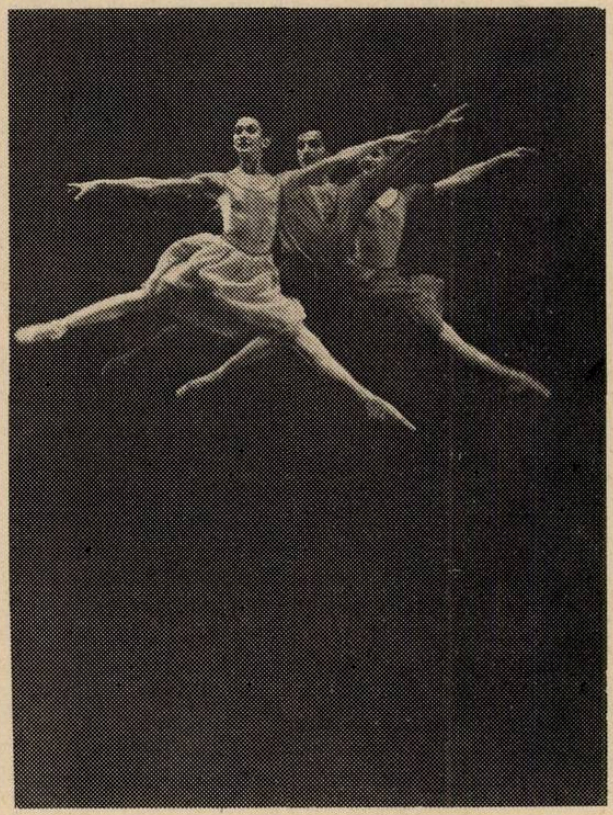
Never Know How Much I Love You sau excelenta parodie de rock-and-roll „à la Elvis Presley". Să le mai adăugăm piesele de solo instrumental cu banjo și chitară rece în genul country-western, acompaniate cu bătăi ritmice din palme și strigături, iar în genul jazzului, un reușit cîntec de ansamblu cu improvizații vocale în maniera „scat", executate în cel mai autentic stil.

Pregătit cu minuțiozitate de către Ira C. Powell — care se manifestă la concert cu o extremă discreție, lăsînd adeseori ansamblul să cînte fără dirijor sau trecînd el însuși la pian —, „show"-ul grupului *The Singsations* constituie încă o demonstrație a seriozității cu care atît profesorii, cît și studenții, cultivă muzica în învățămîntul universitar din S.U.A.

Baletul regal din Flandra

Spectacolele susținute la București de *Baletul regal din Flandra* ne-au oferit posibilitatea unui prim contact cu arta coregrafică belgiană, reprezentată printr-unul din cele trei ansambluri principale care funcționează în prezent în trei centre diferite ale țării.

Întemeiată în 1969 la Antwerp (Anvers), compania a preluat trupa de balet a Operei Flamande din aceeași localitate, căreia i s-au adăugat tineri dansatori absolvenți ai Școlii de balet din Anvers și cîțiva



balerini soliști din alte țări (Anglia, Franța, Spania, Turcia etc.). Ulterior, în 1976, a fost inclus și grupul de balet al Operei din Gand, ansamblul ajungînd astfel să cuprindă în total 114 persoane, la care se adaugă treptat și noi absolvenți ai Școlii de balet din Anvers, un institut de învățămînt specializat, care cuprinde curs primar și secundar, cu elevi de la 8 la 18 ani. În afara *Baletului regal din Flandra*, mai funcționează în Belgia încă două companii de proporții echivalente : *Baletul regal din Valonia* la Charleroi și *Baletul secolului XX* la Bruxelles.

După cum ne-a declarat la conferința de presă Jeanne Brabants — directoarea companiei —, programele corespund unui larg evantai de tehnici și stiluri, acordîndu-se totuși prioritate operelor moderne. S-au folosit, în consecință, coregrafiile unor reputați maeștri de balet ai secolului XX — George Balanchine, Maurice Béjart, Birgit Cullberg, Ninette de Valois, Sir Frederick Ashton, John Cranko, Kurt Jooss etc. —, dar maoritatea poartă semnăturile maeștrilor belgieni Jeanne Brabants și André Leclair, primul coregraf al trupei. Cele 90 de producții realizate în cursul a zece ani folosesc partituri muzicale de o mare varietate stilistică, de la Vivaldi, Bach, Händel, Mozart, Beethoven, trecînd prin maeștrii romantismului și ai școlilor naționale din veacul trecut, pînă la Richard Strauss, Debussy, Ravel, Stravinski, Bartók, Schönberg, Webern, Milhaud, Ibert, Sauguet, Menotti, Crumb etc.

Urmărind cele două spectacole prezentate la București am constatat, pentru început, excelenta pregătire a membrilor trupei într-un balet de expresie romantică, *Simfonie*, conceput de André Leclair pe muzica *Simfoniei nr. 3 în Fa major* de Brahms. În jurul solistului principal Timur Atlas — balerin turc, fost timp de 5 ani în ansamblul de balet suedez al lui Birgit Cullberg — evoluează grupuri de dansatori în diverse formații, demonstrînd deplina însușire a tehnicii coregrafice clasice în variațiuni cu caracter predominant liric.

A urmat, prin contrast, un moment total diferit : în locul polifoniei brahmsiene — ritmuri moderne de jazz, realizate exclusiv prin instrumente de percuție ; în locul unei ample formații de balerini — un singur dansator, belgianul Koen Onzia, proaspăt absolvent al Școlii de balet din Anvers, cu patru premii internaționale cucerite la Bruxelles, Lausanne, Jackson — S.U.A. și Varna. În coregrafia lui Yen Stolk, bazată pe muzica lui Michail Colgrass, mono-baletul *Percuție* îi prilejuiește lui Koen Onzia o creație de excepție, plină de fantezie, bazată pe o tehnică de domeniul perfecțiunii, deși aparența este aceea a unei improvizații glumețe.

Un alt balet modern, semnificativ pentru temeritatea căutărilor repertoriale ale ansamblului, este *Ein-Dor*, în coregrafia lui Moshe Efrati, pe muzica scrîșnită, cu numeroase momente de „suspense" și cu folosirea unei bogate percuții, a lui Zvi Avni. De această dată, atmosfera apare încărcată de tensiune dramatică, accentuată și prin costumele negre ale grupului de dansatori, care-și fac apariția pe rînd, evoluînd cu mișcări sacadate, deplin sincronizate. Pe acest fundal se desfășoară confruntarea simbolică, realizată cu o puternică forță de sugestie, între cei doi soliști, belgianul Jan Nuyts (medalie de aur, Varna, 1968) și Patricia Carey (originară din Paraguay, fostă în trupa de balet a teatrului „Colon" din Buenos Aires și apoi în mari ansambluri americane, canadiene, franceze etc.).

În seara a doua predomină balete bazate în principal pe ansambluri, cu o contribuție solistică mai restrînsă. *Miniaturi*, coregrafiat de Nils Christe, folosește ca temei muzical un montaj alcătuit din lucrări de Stravinski : *Suitele nr. 1 și 2 pentru orchestră mică* și *8 miniaturi instrumentale*. Este o succesiune de 13 dansuri foarte scurte, nedepășind fiecare un minut, cu ambiante extrem de variate, în care dansatorii evoluează pe grupuri de trio, pas de deux, pas de quatre, totul sugerînd destindere, delicatețe, cu neprevăzute poante umoristice. Pe suprafețe dansante mai largi se desfășoară baletul *Mișcări* de André Leclair, pe muzică de François Glorieux (*„Mișcări" — contraste pentru pian, alămuri și percuție*), influențată de stilul ravelian, cu inserții de jazz.

Factor comun al ambelor seri, *Grand Hotel* își propune să evoce, într-o succesiune de „numere" coregrafice independente, aspecte din viața unui hotel de lux din perioada anilor 1920—1930, în holul căruia își fac apariția cîteva mari vedete ale ecranului mut din epoca „Golden Twenties" : Rudolf Valentino, Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Jackie Coogan, Dolly Sisters etc., în timp ce prin difuzoarele sălii răsună un colaj din muzica de film și de divertisment a acelor ani. În coregrafia Jeannei Brabants, soliștii se întrec în realizarea fiecărui număr cu fantezie, virtuozitate tehnică, savoare caricaturală. Se remarcă din nou Koen Onzia (în Jackie Coogan), alături de Philippe Talard (în Rudolf Valentino) și de cuplul Patricia Carey — Jan Nuyts (într-o dansatoare-vedetă cu impresarul ei). Creat în 1977, *Grand Hotel* a fost prezentat cu succes în numeroase țări, fiind inclus și în actualul turneu care continuă în Mexic, S.U.A. și R. P. Chineză.

Edgar Elian

Anne Elizabeth Pennington

Nu de mult s-a stins din viață Anne Elizabeth Pennington, profesoară de filologie slavonă comparată la Universitatea *Oxford* și membru onorific al celebrului Colegiu *Lady Margaret Hall* din Anglia. Încă din perioada studiilor umaniste la Colegiul de fete *Simon Langton* din Canterbury, Anne E. Pennington și-a îndreptat preocupările către studiul limbilor slave, desăvîrșindu-se în acest domeniu, mai întîi ca bursieră la Colegiul *Lady Margaret Hall* din Oxford, cu profesorii B. Unbegaun și D. Obolensky, și mai apoi prin diverse călătorii de studii la universitățile din Belgrad (1956), Cracovia (1958), Göttingen (1958), Berlinul Occidental (1959) și Moscova (1965—1966). Un deosebit interes a acordat cîntării bizantine, stabilind contacte permanente cu specialiști din Iugoslavia, România, Bulgaria și U.R.S.S., cu care a colaborat la realizarea unor cercetări de profunzime privind tradiția manuscrisă a acestui gen de muzică.

Arătînd un atașament cu totul deosebit față de manuscrisele Școlii muzicale de la Putna (secolul XVI), Anne E. Pennington a publicat — în perioada anilor 1971—1980 — un număr de șase studii privind tradiția muzicală bizantină din Moldova secolelor XV—XVI, reliefînd aspecte paleografice, lingvistice și muzicale interesante, toate acestea bazate pe materiale manuscrise existente. Probitatea științifică, studiul comparat, documentarea corectă, ipotezele juste și fără tăgadă fac din studiile lui Anne E. Penington o sursă de informare și argumentare dintre cele mai autorizate, fapt ce ne-a determinat să-i propunem, încă din anul trecut, adunarea lor în volum și editarea lui bilingvă. Acordul lui Anne E. Pennington — care s-a manifestat în nenumărate rînduri ca o bună prietenă a României — a fost exprimat cu sinceritatea ce o caracteriza, trimițîndu-ne la Editura Muzicală sudiile revăzute și adăugite cu unele considerații lingvistice extrem de importante. Am avut bucuria de a colabora, prin corespondență, cu Anne E. Pennington la definitivarea volumului pînă în preajma săvîrșirii ei din viață. Toți cei care am cunoscut-o vom păstra în amintire imaginea ei luminoasă și de o mare sinceritate, evocînd numele lui Anne E. Pennington ori de cîte ori va fi necesar să facem referiri la cercetările ei pertinente privind muzica românească medievală.

BIBLIOGRAFIE : *Evstatie's Song Book of 1511 : Some Observations* (Bucharest, 1971) ; *A Polychronion in Honour of John Alexander of Moldavia* (Cambridge, 1972) ; *The Composition of Evstatie's Song Book* (Oxford, 1973) ; *Stefan the Serb in Moldavian Manuscripts* (Cambridge, 1973) ; *Music in Sixteenth-Century Moldavia : New Evidence* (Oxford, 1978) ; *Seven Akolouthiai from Putna* (New York, 1980).

Titus MOISESCU

Oedip de Enescu la Lucerna

Dintre numeroasele manifestări prilejuite peste hotarele țării de centenarul nașterii lui George Enescu, un moment deosebit a fost marcat de prezentarea, în cadrul Festivalului internațional de la Lucerna, a tragediei lirice *Oedip*. Concertul-spectacol, care, cu foarte puține omisiuni — îndeosebi din corurile finalului — a respectat întocmai partitura enesciană, a fost susținut de un colectiv de artiști lirici români, de corul Filarmonicii din Cluj-Napoca și Satu Mare, sub conducerea dirijorului Mihai Bresamblurilor filarmonice din București, Cluj-Napoca și de o orchestră alcătuită din instrumentiști ai andiceanu.

Concertul-spectacol a avut loc în seara zilei de 25 august, constituind, după cum arată criticii muzicali elvețieni — din ale căror opinii spicuim cîteva fragmente — o demonstrație prestigioasă a culturii muzicale din România de azi.

Rita Wolfensberger a avut cuvinte de măgulitoare apreciere pentru „compromisul" făcut de artiștii români în vederea prezentării „semiscenice" a operei

enesciene. „Costumele, concepute de Liliana Manțoc într-o tonalitate deschisă — se afirmă în cronica din ziarul „Vaterland", au marcat firesc rangul și funcția personajelor, pentru ca imensei mantii regești, care în actul trei a izbutit să cuprindă trei generații — pe Oedip, pe mama lui, pe Iocasta și fiica lui, Antigona —, să-i revină de-a lungul spectacolului un rol simbolic. Actorii, avînd la dispoziție un spațiu de mișcare redus, au reușit să marcheze sugestiv ceea ce era de exprimat, iar problema insolubilă a imposibilității de a ieși din scenă a fost ingenios soluționată : personajele sortite să dispară din cîmpul vizual s-au retras în obscuritatea din afara sferei reflectoarelor, iar cînd acest lucru nu a fost cu putință, s-au întors cu spatele la public, ambele variante fiind cu ușurință înțelese de spectatori. Dificultatea a fost de partea artiștilor, obligați să se mențină imobili în perioade lungi, pînă cînd rolul le solicita o nouă intervenție".

„Cu toate dificultățile prilejuite de scena neîncăpătoare pentru evoluția unui colectiv de artiști atît de impresionant — peste 160 de persoane —, românii au realizat lucruri remarcabile, ba unele de-a dreptul excepționale. Orchestra și corul erau alcătuite din elemente aparținînd ansamblurilor filarmonice din trei orașe — arată critica elvețiană. Dirijorul Florentin Mihăescu a sudat vocile impunătoare într-un ansamblu coral compact, purtător principal al acțiunii, odată ce Enescu a acordat corului o deosebită atenție : el este clar și simplu conturat, modelînd, ba chiar condensînd acțiunea dramatică".

După ce face o analiză a partiturii enesciene, admirînd temele „bine conturate, strîns legate de bogata orchestrație", Rita Wolfensberger afirmă că „muzica lui Enescu este nemaipomenit de expresivă, străbătută de un patos romantic, uneori de-a dreptul exaltată, dar în permanență plină de o autentică forță, exprimînd o adevărată profesiune de credință artistică. Enescu a fost înzestrat cu o fantezie rară în aflarea unui colorit instrumental dintre cele mai originale. Încercarea sa de a îmbina conceptul antic cu unul contemporan a dat rezultate grandioase".

Rolul dirijorului Mihai Brediceanu, conducătorul întregului spectacol, este subliniat în termeni optimi de criticii elvețieni, arătîndu-se că el a obținut „intensități plastice din ansamblu" și a repurtat astfel „un succes integral".

Cîntăreții au beneficiat de asemenea de aprecieri măgulitoare. S-a remarcat faptul că vocile au fost alese pe baza unei „selecții rafinate", în vederea asigurării de timbre diferite în categoria vocilor masculine, aproape toate joase. „Astfel — se arată în Luzerner Zeitung —, vocea catifelată a păstorului, interpretat de Filimon Siminic, a fost opusă vocii mai viguroase și mai profunde a Marelui preot, interpretat de Viorel Ban. Orbul Tiresias a fost întruchipat de Titus Pauliuc, artist cu o voce puternică, iar impunătorul rol titular a fost încredințat lui Attila Kovács, care l-a susținut excepțional : vocea sa puternică și, cu toate acestea, capabilă de modulații a dezvăluit o mulțime de nuanțe excepționale. Ele au atins apogeul în scena urcării triumfale pe tron, ca și în momentele de interiorizare ale ispășitorului purificat. Cele trei personaje feminine au avut și ele parte de voci superbe : Mariana Cioromila — o frumoasă regină egipteană — a cîntat rolul Iocastei ; Elena Grigorescu, cu un minunat sopran, a interpretat rolul Antigonei ; Adina Iurașcu a întruchipat captivant Sfinxul, izbutind o realizare vocală uluitoare, deosebit de emoționantă".

Despre regia Cătălinei Buzoianu, criticii au exprimat opinia că nimeni, pe o scenă de proporții atît de reduse, nu ar fi putut obține efecte mai adecvate.

Fritz Schaub împărtășește opinii deopotrivă de măgulitoare despre producția colectivului românesc. Dacă aplauzele n-au fost cele mai furtunoase, arată renumitul critic elvețian, „în mod cert ele au fost cele mai durabile și mai călduroase din săptămînile muzicale festive de la Lucerna. Ele au oglindit fidel calitatea unei reprezentații pătrunsă de efortul maxim al tuturor colaboratorilor acestei producții. S-a simțit din fiecare măsură, din fiecare intonație, că artiștii lirici și instrumentiștii s-au identificat pe deplin cu muzica celui mai de seamă compozitor român".

După ce rezumă anecdota operei lui Enescu, Fritz Schaub arată că sugerarea scenică a subiectului a fost susținută cu virtuozitate de costume și decorul textil. El are cuvinte de laudă deosebită la adresa lui Mihai Brediceanu, care „a condus cu autoritate orchestra și a animat constant momentele expresive ale partiturii, făcînd sesizabile, în modul cel mai dinamic, tensiunile emoționale și conexiunile de leitmotive".

Nu mai puțin a fost apreciată contribuția corului, căruia i s-a remarcat „expresivitatea deosebită și forța de pătrundere dramatică din actele doi și trei. Emoționante au fost fragmentele psalmodiale din epilog, unde tonul a fost din cale-afară de convingător prin bogăția nuanțelor".

Autorul cronicii a făcut și cîteva incursiuni în structura capodoperei enesciene, lăudînd coloristica orchestrației „niciodată folosită în scopuri ilustrative, ci în scopuri pur muzical-dramatice. Plin de efect și tipic este felul cum Enescu realizează o distincție între culorile orchestrale sumbre și cele luminoase ale altor instrumente. Datorită unei coeziuni intime, orchestra a convins la fel ca și fiecare instrument în parte. Deosebit de calde, marcante și flexibile au fost corurile".

Despre interpretul rolului titular, Attila Kovács, se arată că „deși n-a atins nivelul personalității dominante a lui David Ohanesian — cunoscut dintr-un spectacol de la Lausanne —, artist fără îndoială mai experimentat, a impresionat totuși prin vocea sa caldă și expresivă, ca și prin forța vie a interpretării. Un moment remarcabil, un adevărat moment culminant al producției a însemnat Sfinxul, rol cîntat de Adina Iurașcu cu un alto sonor și plin, ilustrînd prin interpretarea ei ceva din intensitatea dogoritoare a întregului spectacol".

Din lungul șir al succeselor repurtate de artiști și ansambluri românești peste hotare, cel de la Lucerna se reliefează datorită unei totale adeziuni a publicului și criticii la calitățile complexe ale artiștilor noștri, ca și prin stima și prețuirea manifestate față de capodopera enesciană *Oedip*.

George SBÂRCEA

Enescu în Anglia, pe marginea recitalurilor pianistei Aurora Ienei

Pianista Aurora Ienei a susținut două recitaluri în Anglia, cu prilejul sărbătoririi centenarului nașterii marelui muzician român George Enescu.

Primul recital a avut loc în Galeria de Artă a Colegiului Royal Holloway, în Egham, lîngă W ndsor, la 26 iulie 1981, în cadrul Congresului Internațional al Asociației EPTA *(European Piano Teachers Association)*. În calitatea mea de fondatoare a Asociației EPTA, am evocat viața și opera marelui artist, după care a urmat concertul dat de Aurora Ienei.

Al doilea recital a avut loc la Londra — în 19 august, zi în care s-au împlinit 100 de ani de la nașterea compozitorului — în sala *British Institute of Recorded Sound*, în prezența ambasadorului român la Londra, Vasile Gliga. Sir Anthony Lewis — Principal of Royal Academy of Music — și Miron Grindea — editorul Revistei Adam — au vorbit despre importanța lui George Enescu în contextul muzicii universale. Aurora Ienei a interpretat *Suita op. 10 în Re major, Sonata op. 24 nr. 1 în fa diez minor* și — în primă audiție — *Suita op. 18*.

Aceste concerte au prezentat un interes deosebit pentru publicul englez, cu atît mai mult cu cît creația pianistică a compozitorului român este aproape necunoscută în Anglia. Ne-au apărut deosebit de interesante desfășurarea cu un limbaj modern în forme de structură preclasică a *Suitei op. 10*, subtila unitate a *Suitei op. 18*, cu pagini de o pregnantă originalitate, iar *Sonata* o considerăm una din cele mai izbutite creații ale genului, în epoca noastră.

Am fost impresionați de măiestria instrumentală a tinerei pianiste, măiestrie subordonată în întregime expresiei muzicale — ceea ce numai un pianist dublat de un fin muzician putea să realizeze —, de prodigioasa sa memorie muzicală care a putut cuprinde cu atîta dezinvoltură pagini de o mare complexitate, și îndeosebi în *Carillon nocturn* ni s-a relevat o paletă dinamică de o suplețe și finețe cu o putere de comunicare emoțională neobișnuită.

Aurora Ienei — fostă elevă a ilustrei profesoare Florica Musicescu, contribuind cu o deosebită dăruire și competență la cunoașterea mai aprofundată a lucrărilor pentru pian ale lui George Enescu, ne-a apărut ca o strălucită reprezentantă a școlii de pian a țării sale.

Carola GRINDEA

„Arta interpretativă a unei elite de elevi"

Printre numeroasele manifestări organizate de alte țări cu prilejul Centenarului Enescu se numără și serile muzicale susținute de un grup de elevi ai Liceului „George Enescu" din București, în cîteva orașe din Republica Federală Germania. Răsfoind cronicile publicate de *Donau Zeitung* se impune a releva „impresia excelentă" pe care școala românească interpretativă a produs-o, prin seriozitatea selecționării și a pregătirii tinerelor talente, reprezentate de pianistele Olga Bolocan (cl. X), Ruxandra Donose (cl. X) și Corina Ilieș (cl. XI), violoniștii Dinu Bilciurescu (cl. V), Bogdan Bobocea (cl. IX), Gabriel Croitoru (cl. X) și de violoncelistul Ovidiu Marinescu (cl. X). „Școala românească — se consemnează — pare a fi mai aproape de un conservator cu selecție permanentă : toți cei șapte componenți ai delegației de instrumentiști au permanent conștiința de pretendenți sau cursanți ai claselor de maeștri. Aceasta explică și gradul de dificultate al repertoriului, cu un pronunțat caracter de virtuozitate — literatură pentru podiumul de concert. Standardul cu preponderență tehnic satisface cele mai mari exigențe..."

Începînd cu cel mai mic — Dinu Bilciurescu — „piciul de 11 ani care își croiește cu intonația sa curată de clopoțel și vibrato-ul frumos... un drum într-un viitor violonistic promițător" și care „a știut să umple frazele melodice largi ale unei balade de Enescu cu o tensiune lăuntrică convingătoare", tinerii muzicieni au dat dovadă de „un asemenea nivel tehnic" și de o „asemenea muzicalitate" cum nu „au mai fost auzite vreodată la Rötenbach". Cele trei pianiste au impresionat în mod deosebit publicul și specialiștii : Olga Bolocan „dispune de impetuozitate tinerească, de o tehnică perfectă a fiecărui deget în ceea ce privește egalitatea și desfășurarea de forță" *(Variațiunile Abegg* de Schumann) ...„*Toccata* de Enescu, prezentată în continuare, s-a bucurat de o interpretare de la care însăși compoziția nu pretinde mai mult". Iar în Liszt — *La Legierezza* — „foarte abilă din punct de vedere stilistic, a dezvoltat o artă perlată, dinamică și abilă a arpegiilor".

Ruxandra Donose „a cîntat *Finale* din *Sonata în re minor* de Prokofiev grațios și tensionat totodată, a stăpînit armoniile îndrăznețe". De asemenea, tînăra pianistă „a satisfăcut mari pretenții muzicale în studiul de Debussy". „Și-a împărțit cu bravură, cu Corina Ilieș, acrobațiile pe claviatură ale splendidului opus enescian" *(Tema cu variațiuni pentru două piane)*.

„În Corina Ilieș — notează cronicarul — se anunță o viitoare pianistă pur-sînge, prin felul cum a reușit să interpreteze grațios și degajat, cu energie suverană masivele acorduri și îmbinările sonore exotice ale Finalului din *Sonatina* de Ravel".

Nu mai puțin entuziasm se vădește și în aprecierea celor trei violoniști : Bogdan Bobocea impresionînd prin „interpretarea plină de bravură și foc lăutăresc, prin excelenta brianță a *Introducerii* și *Tarantelei* de Sarasate" ca și prin „interpretarea exemplară a muzicii lui Bach" *(Allemanda* și *Sarabanda* din *Partita* în re minor). Și tot în Bach, Gabriel Croitoru a fost „suveran, cu o intonare pregnantă și impecabilă, cu o evidentă conștiință a structurii" *(Sonata în la minor)*. În același timp, tînărul violonist a dovedit strălucire în interpretarea lui Paganini, eleganță în Kreisler, virtuozitate în Tarantella de Wieniawski.

„Nivel înalt, siguranță tehnică, înțelegere muzicală, virtuozitate" iată cîteva din calitățile artei interpretative ale violoncelistului Ovidiu Marinescu, scoase în evidență de cronicarii de la *Donau Zeitung*. (În repertoriu : Cassado, Rimski-Korsakov).

„Încununarea concertului — se scrie în același ziar — au fost un *Trio* de Enescu și o mișcare de Mendelssohn ,cîntate în încheiere de Olga Bolocan, Gabriel Croitoru și Ovidiu Marinescu care au format un trio omogen, bine acordat. Și de această dată muzicienii au convins prin siguranță aproape profesională și prin plăcerea spontană de a face muzică".

Se cuvine a fi menționată — în încheiere — contribuția celor trei participanți locali — Alexander Möck, Klaus Nerdingen și Eduard Jäger — care s-au bucurat de un deosebit succes.

M. ROȘU

DE PESTE HOTARE

Fêtes Musicales en Touraine

Cînd am sosit la Tours, pentru a lua parte la cea de a XVIII-a ediție a faimoaselor *Fêtes Musicales en Touraine* — Sărbători muzicale în Touraine — lumea era foarte agitată și avea și de ce. Sviatoslav Richter, figurînd inițial în programul festivalului cu două recitaluri menite să deschidă ambele *week-end*-uri ale manifestării care îl are, an de an, ca figură centrală și inspiratoare, tocmai anunțase că nu va cînta. Ce se întîmplase ? Festivalul din Touraine urmînd să se deschidă la 25 iunie (într-o joi), în sîmbăta premergătoare, adică la 20 iunie, marele pianist dorise să ofere un recital suplimentar, ca o uvertură strălucitoare a *Serbărilor* — recital programat la Marele Teatru din Tours. În aceeași seară (recitalul lui Richter a fost programat la ora 17),

Richter invitase pe tenorul Nicolai Gedda să cînte un program vocal menit de asemenea să reprezinte un *preludiu* specific al festivalului, axat de data aceasta îndeosebi pe luminarea celor mai reprezentative pagini ale liedului. Marele pianist a ales pentru acea după-amiază un program cu deosebire temerar, cuprinzînd, în afară de *Marea Sonată în Do major nr. 1, op. 24* de Carl Maria von Weber, nu mai puțin de opt dintre marile *Studii de execuție transcendentală* de Liszt. Din păcate, n-am putut lua parte la acest concert, sosind la Tours abia în 25 iunie, cînd trebuia să înceapă festivalul propriu-zis, dar din ecourile receptate se pare că Richter a fost în culmea inspirației — în pofida faptului că, orice s-ar spune, la vîrsta sa, biruirea unor asemenea diabolice dificultăți pianistice nu reprezintă o bagatelă. Probabil că marele pianist a acordat o importanță specială acelui recital — iar publicul, scos oarecum din obișnuințele lui, și preocupat, probabil, și de turul al doilea al alegerilor prezidențiale care urma să aibă loc a doua zi, nu a răspuns chiar în numărul mare scontat. Mai mult, publicul din Tours fiind fatalmente limitat, parizienii care îngroașă substanțial rîndurile auditoriului din Touraine în asemenea ocazii n-au putut veni și lipsa lor s-a simțit. Fapt este că Richter, un artist de o acută sensibilitate și care pe bună dreptate socoate că efortul uriaș depus de unul dintre virtuozii secolului (cum probabil se consideră și el însuși, pe lîngă întreaga lume) merită totdeauna să fie recompensat printr-o căldură deosebită manifestată de auditori, a avut atunci o oarecare decepție umană. Drept care, fiind sfătuit și de medic să-și ia un *respiro* de cîteva săptămîni și-a contramandat un program întreg de apariții (și nu numai la Tours ci și în multe alte centre) iar desfășurarea propriu-zisă a festivalului l-a cunoscut ca amfitrion deosebit de afabil și atent, dar *nu* ca participant artistic efectiv. Trebuie spus însă că Richter aproape că a compensat lipsa sa de pe estradă prin faptul că era mult mai *abordabil*, mai comunicativ și degajat ca de obicei ; despovărat de grija propriilor recitaluri, și-a permis să discute mai frecvent cu publicul — și primea chiar, seară de seară, asistența în sala unei mici expoziții fotografice, cu adevărat

emoționante, care trasa istoria celor șaptesprezece *Serbări muzicale în Touraine* anterioare. Se putea vedea, din acele fotografii, că la aceste manifestări au luat parte, de-a lungul anilor, atrași de prestigiul unic al lui Sviatoslav Richter, cei mai de seamă artiști ai lumii : regretatul David Oistrah, Michelangeli, Dietrich Fischer-Dieskau, Elisabeth Schwarzkopf — și cîți, cîți alții puteau fi văzuți în imaginile expoziției, ocrotite de faimoasa gazdă a festivalului de pe Loire.

Recitalurile de pian ale lui Richter au fost înlocuite cum s-a putut : primul, cel din 25 iunie, a lăsat locul unui tînăr și extrem de talentat virtuoz francez, Pascal Devoyon, care obținuse premiul al doilea la unul din recentele concursuri „Ceaikovski". Mai cu seamă în *Le tombeau de Couperin* de Ravel ne-au încîntat paleta sonoră rafinat diversificată și precizia modernă a pianisticii — care îi asigură lui Devoyon un loc de prim ordin între concertiștii generației sale. La al doilea concert, cel din 2 iulie, Christoph Eschenbach și Justus Frantz au scotocit prin repertoriul lor de bază, la două piane (Mozart, Brahms) reeditînd una din serile de bună calitate muzicală cu care ne-au obișnuit și pe noi, la Ateneu. Dar, pentru că desfășurarea celor șase seri de muzică vocală ale festivalului a fost cu adevărat pasionantă, cred că, după cum am făcut și în alte dăți, voi încerca să vă ofer un mic film cu impresiile vii lăsate de perindarea artiștilor de seamă ce le-au animat.

26 iunie : Birgit Finnilä — contralto — acompaniată la pian de Christian Ivaldi. În toamna lui 1980, evocasem impresia deosebită lăsată de redarea ciclului *Sea pictures, op. 37, (Imagini marine)* al lui Edward Elgar, oferită în cadrul unui concert dat la Stockholm de această faimoasă cîntăreață suedeză, sub bagheta lui Ghennadi Rojdestvenski. Vocea ei este un instrument generos, cu rezonanțe grave, catifelate, generînd o permanentă încîntare ascultătorului sensibil la frumusețea sonoră — înainte de orice. Numai că de astă dată, alegîndu-și un program exclusiv dedicat lui Robert Schumann *(Fraeunliebe und Leben*, opus 42 și *Liederkreis*, opus 39), Brigit Finnilä și-a arătat într-o măsură și limitele artei ei. E vorba de o insuficientă mobilitate și diversitate expresivă a luminării frazelor ; elanul interior era cumva greoi și lipsit de subtilitatea acelor mii de nuanțe interioare care dau relief lumii liedurilor lui Schumann. Pe scurt, era ca și cum am fi ascultat un violist bun — dar nu extraordinar, care ne-ar fi lăsat să regretăm monotonia generată de o mînuire doar corectă, dar nu revelatorie, a instrumentului.

27 iunie : Christa Ludwig — mezzo-soprană — acompaniată de Geoffrey Parsons. Încă o dovadă că gloria acestei cîntărețe este justificată de fiecare din aparițiile ei. Dacă vrem neapărat să fim ultra-critici, am putea spune că din punct de vedere strict vocal se resimte o ușoară uzură. Dar poate că prilejul este cum nu se poate mai nimerit pentru a arăta că inteligența, fantezia, farmecul, știința emisiunii vocale sînt primordiale în arta liedului. Este aci, din plin, marea școală vieneză a cîntului, care face din fiecare frază a piesei interpretate un eveniment emoțional, uman. Schubert, Brahms, Liszt, Mahler, Richard Strauss — iată-i reuniți într-o mare familie, cea a romantismului — și totuși atît de diferiți, luminați fiecare în ce are specific : primăvăratec, direct și adînc (Schubert), întomnat, marcat de infinită melancolie (Brahms), pătimaș, molipsit de ardența folclorică (Liszt), aflat la granița dintre toate extremele sentimentului (Mahler), opulent, bine

instalat în fotoliul capitonat al comfortului interior (Richard Strauss). Pianistul — pe de altă parte — fără îndoială și el personalitate dominantă între acompaniatorii contemporani, distilează esențele cu o îmbinare de severitate anglo-saxonă și surîs complice, molipsit de la harul tuturor cîntăreților mari pe care-i însoțește. O seară de neuitat !

Tom Krause — bariton, acompaniat la pian de Irwin Gage. Cîntăreț finlandez, reputat și ca interpret de operă, înțelege să sloboade din plin bătăile glasului său amplu, bine sunător. Are însă inteligența să aleagă, în general, din repertoriul consacrat al liedului, paginile care să convină unei asemenea atitudini, pronunțat demonstrativ-scenice. Din Schubert, de pildă, selectează mărturii ale semi-recitativului cu care alți cîntăreți ne-au obișnuit mai puțin *(Verklärung*, D. 59, *Kriegers Ahnung*, D. 957/2, *Wanderers Nachtlied*, D. 224, *Totengräbers Heimwehe*, D. 842, *Dem Unendlichen*, D. 291). Are, probabil, un bun consilier de programe, căci asemenea piese nu se rebifează în fața unei tente ultra-dramatice, cumva solemne și poate ușor monotone. Ceva mai puțin sîntem convinși de abordarea oarecum *spectaculară* a delicatelor cîntece din ciclul *Dichterliebe, opus 48*, (Dragoste de poet) de Robert Schumann. Cum era și firesc, cel mai la locul lor apar pătrunzătoarele pagini ale compatriotului cîntărețului, maestrul finlandez Jan Sibelius, cu romanțiozitatea lor filtrată de ceturile nordului.

Barbara Hendricks — soprană — acompaniată de Staffan Scheja. Cîntăreață tînără, de culoare, de o

mare frumusețe și noblețe a atitudini și care ne dovedește că Schubert poate fi abordat și dintr-alte perspective decît cele vieneze, cu un succes deplin. Cîntul este pătimaș, intuitiv și totuși plin de interiorizare : culoarea specifică a glasului, cu o vibrație

de un patetism concentrat, de mare tensiune, dă unor pagini de mult știute un fior nou, tulburător — în primul rînd, după cum se poate lesne bănui, convenind unor poeme intense ca *Gretchen am Spinnrade*, D. 118 (Margareta la vîrtelniță). Dacă pronunția germană, deosebit de clară, are și un *ce* în plus, studiat și pitoresc laolaltă, lucrul nu ne deranjează cîtuși de puțin. Se vede astfel că Schubert receptează omagii venite de pretutindeni, cu condiția ca fundamentele genului său să fie în esență respectate. Richard Strauss a fost ceva mai puțin bine intuit, iar în încheiere cîteva *Spirituals* — de o calitate cu totul ieșită din comun. Apariția Barbarei Hendricks a fost unul din evenimentele festivalului.

Cathy Berberian, acompaniată de Massimiliano Damerini. Faimoasa propagatoare a artei lui Luciano Berio, capabilă să parcurgă toate stilurile cu virtuozitate, intitulîndu-și deci recitalul : „De la Monteverdi la Beatles", ne apare la fel de inteligentă, spirituală, bună artistă, dar... repetîndu-și numerele de efect, ceea ce, după ce ai ascultat-o o dată, ajunge să taie efectul. Auditorii mai conservativi sînt scandalizați de o oarecare nuanță „de estradă" a recitalului, dar autoritatea și farmecul artistei rămîn, totuși, incontestabile.

Evgheni Nesterenko — bas, acompaniat de Evgheni Șenderovici. Marele bas sovietic al actualității, pe care l-am văzut într-un emoționant film-mărturie despre Dmitri Șostakovici, ne dăruiește aci integrala suitei celor unsprezece *Sonete* inspirate de Michelan-

gelo-poetul compozitorului aflat în ultima etapă a vieții sale. Interpretarea este monumentală, ca tăiată în blocuri de marmoră, sentimentul tot timpul pe culmile gravității supreme. În partea a doua a programului, artistul interpret urcă și mai sus pe treptele creativității — făcînd din fiecare din *Cîntecele și dansurile morții* de Musorgski cîte un tablou muzical cutremurător. Nesterenko cîntă, *spune*, și mimează, ca un adevărat maestru al artei musorgskiene. Impresionant !

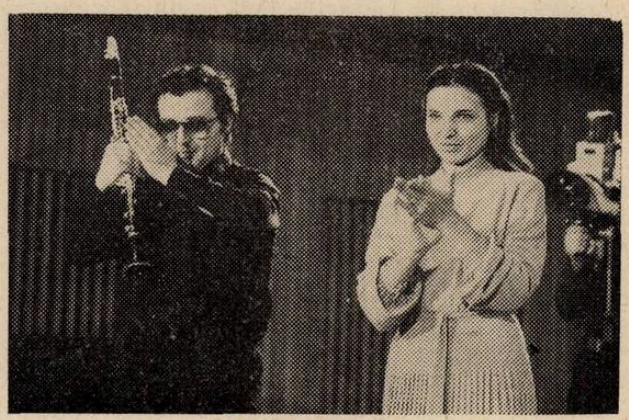
În încheiere, aș dori să aduc un emoționat omagiu acelei artiste integrale care este Elisabeth Schwarzkopf. Ea a apărut la Tours ca maestră a cursurilor de canto — dar a reușit să egaleze în această postură pe Schwarzkopf-cîntăreața inegalabilă. Muncind clipă de clipă, la o intensitate incandescentă, alături de tinerii învățăcei pe care-i îndruma, analizînd totul cu o uimitoare știință dar și cu un tact uman exemplar — de la dicțiune, respirația frazei, înțelesul ei psihologic, sensul stilului pînă la atitudine scenică și relație față de public — Schwarzkopf ne-a dovedit că uneori „cursurile de vară" pot fi pentru cei ce asistă la ele prilejuri de învățăminte artistice și de experiențe de viață — unice !

Alfred HOFFMAN

Marginalii la „Toamna Varşoviană"

Scăpată de meschinele ticuri ale post-serialismului post-belic (sic), Muzica pare să îşi găsească din ce în ce mai profund noul echilibru în *sinteză*. Am avut confirmarea acestei convingeri intime cu ocazia festivalului de la Varşovia, manifestare muzicală prestigioasă dedicată exclusiv creaţiei zilelor noastre, un adevărat senzor investigînd cu rigurozitate ştiinţifică, experimentînd (cu concursul competentului public polonez) viabilitatea noului sonor.

Dincolo de etichetările şi consideraţiile semidocte ale unor dogmatici sterili privind „inconsecvenţa stilistică" a „neo-romantismului" (acuzat chiar şi de... plagiat !), evident este faptul că noua direcţie a muzicii nu înseamnă neapărat o reîntoarcere obtuză la o perioadă revolută ci tocmai evoluţia spre un mod complex de a gîndi fenomenul muzical într-o perspectivă superioară şi în acelaşi timp *larg deschisă sufletului.*



Florian şi Tatiana Popa

Este şi senzaţia pe care am avut-o audiind noul oratoriu al lui Krzysztof Penderecki. Splendida sinteză, atît de moderna sinteză a aceste muzici („neo-romantice" ?) aflate într-o consonanţă perfectă cu noblețea substanţei ideatice este de o generozitate, de o forţă artistică impresionantă, a cărei geneză se află, cred, în sinceritatea absolută a actului de creaţie. Dincolo de puritanismul ridicol al teorii lor, prescripţiilor şi contraindicaţiilor, Muzica, această inefabilă stare a Universului, nu poate fi esenţialmente accesibilă decît sufletului curat, eliberat de complexe şi prejudecăţi meschine... Audierea lucrării lui Penderecki mi-a amintit de frumuseţea şi originalitatea oratoriilor bizantine ale lui Paul CONSTANTINESCU, a căror interpretare într-un festival de o asemenea anvergură şi rezonanţă internaţională mi s-ar părea foarte bine venită.

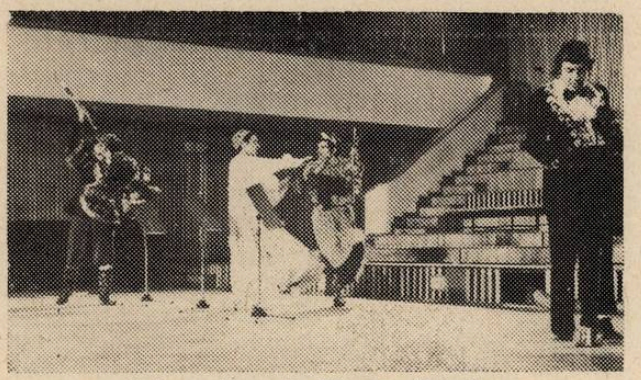
De altfel, muzica românească prezentată în cadrul recitalului susţinut de clarinetistul Florian POPA şi colaboratorii săi pianista Tatiana POPA, tenorul Cristian MIHĂILESCU şi regizorul Octavian GREAVU — recitalul a cuprins lucrările „Infrarealism" de Nicolae BRÎNDUŞ şi „Dionysies" aparţinînd subsemnatului — s-a bucurat de o versiune interpretativă de excepţie, elogiată şi la conferinţa de presă ce a urmat.

Dintre creaţiile ascultate în primele patru zile ale festivalului, am avut revelaţia unor noi şi extrem

Jannis Xenakis şi interpreţii săi

de interesante lucrări semnate de Witold LUTOSLAWSKI, Kazimierz SEROCKI, Tadeusz BAIRD, Marek STACHOWSKI, Joan LA BARBARA, Makoto SHINOHARA, Zygmunt KRAUZE, Roman HAUBENSTOCK-RAMATI, Wlodzimierz KOTONSKI, Iannis XENAKIS, Joji YUASA, Boguslaw SCHAEFER, Mauricio KAGEL, Helmut LACHENMANN, Lejaren HILLER, Morton SUBOTNICK, Wojciech KILAR şi Donald ERB.

În cele trei serii de concerte susţinute zilnic şi-au dat concursul interpreţi şi ansambluri de renume precum : Orchestra Radioteleviziunii din Krakowia dirijată de Antoni WIT, Orchestra Radiodifuziunii din Katowice condusă de Jacek KASPRZYK, London Contemporary Dance Theatre sub direcţia lui



Infrarealism **de Nicolae Brînduş**

Robert COHAN, cvartetul WILANOW, Orchestra de Cameră Poloneză dirijată de Jerzy MAKSYMIUK, baritonul Spyros SAKKAS, tubistul Zdzislaw PIERNIK, violoncelistul Roman JABLONSKI şi violistul Ulrich KOCH.

Nu pot încheia această trecere în revistă a unor impresii infinit mai bogate fără a nota dăruirea totală cu care muzicologul Józef PATKOWSKI, preşedintele Uniunii Compozitorilor Polonezi şi preşedinţele Comitetului de organizare a coordonat acest minunat eveniment muzical care este „Toamna la Varşovia".

Serban NICHIFOR

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Le centenaire „Georges Enesco" à la Radiotélévision roumaine

Radu Gheciu

L'anniversaire de la naissance de Georges Enesco constitue l'un des principaux objectifs permanents de l'activité de la Radiotélévision en 1981.

La complexité de la personnalité et de la création du grand musicien, l'actualité de son œuvre ont déterminé l'élaboration d'un ample système d'émissions et de films musicaux réalisés avec la participation d'un large cercle de collaborateurs, interprètes et commentateurs de l'héritage de Georges Enesco. Pour soutenir ces émissions, on a conclu, en collaboration avec „Electrecord" la remarquable action de réenregistrement en stéréophonie de l'entière création musicale de Georges Enesco, action à laquelle ont pris part aux côtés des formations musicales de la Radiotélévision, les plus connus interprètes, — chefs d'orchestre et orchestres, formations de chambre, solistes instrumentaux et vocaux du pays tout entier. On a ainsi obtenu un fond du répertoire réalisé aux paramètres artistiques et techniques actuels, condition préliminaire pour assurer les émissions destinés à notre public, tout aussi bien que pour satisfaire aux sollicitations provenues de nombreux organismes étrangers de radiotélévision.

À la télévision ont été enregistrées en images couleur des œuvres symphoniques et de chambre de Georges Enesco, avec le concours de l'Orchestre symphonique et du Choeur de la Radiotélévision sous la baguette de Iosif Conta, de la Philharmonie „Georges Enesco", dirigée par Mircea Basarab et Mădălin Voicu, de l'Orchestre de chambre „București" dirigé par Ion Voicu, de la Philharmonie „Moldova" de Jassy, dirigée par Ion Baciu, des solistes instrumentistes Valentin Gheorghiu, Ion Voicu et Ştefan Gheorghiu, des solistes vocaux Eugenia Moldoveanu et Dan Iordăchescu et des quatuors à cordes „Voces" et „Euterpe".

La création de Georges Enesco a également constitué l'une des lignes directrices de la saison de concerts publiques de la Radiotélévision. On a programmé, au cours de cette année, 14 œuvres de Georges Enesco, interprétées sous la baguette des chefs d'orchestre de la Radiotélévision — Iosif Conta, Paul Popescu, Ludovic Baci, Radu Zvorişteanu tout aussi bien que sous la direction des invités comme : Cristian Brâncuşi, Michel Rochat et Gérard Devos (France), Remus Tzincoca (Canada), Hikmet Sinsek (Turquie).

Les cycles thématiques consacrés aux divers aspects de l'art de Georges Enesco sont diffusés depuis le premier trimestre de cette année-ci.

La diffusion intensive, organisée en cycles thématiques de l'entier héritage de Georges Enesco — ci-inclus ses échos en contemporanéité — a été accompagnée par de remarquables commentaires signés par des rédacteurs de la Radiotélévision ainsi que par des collaborateurs extérieurs, sollicités en fonction de leurs préoccupations spécifiques. Une remarquable analyse, dans la diachronie du processus créateur de Georges Enesco a été ainsi entreprise dans le cycle *Georges Enesco — depuis le Poème Roumain à la Symphonie de chambre* auquel ont apporté leur contribution — dans l'ordre de la diffusion des émissions — Ada Brumaru, Vasile Tomescu, Alice Mavrodin, Elena Zottoviceanu, Ioana Ştefănescu Ştefan Niculescu, Gheorghe Firca, Adrian Raţiu, Myriam Marbe, Grigore Nica, Pascal Bentoiu, Tudor Ciortea, Grigore Constantinescu, Clemansa Firca, Alexandru Leahu, Wilhelm Berger, Octavian Lazăr Cosma, Liliana Gherman, Anatol Vieru, Mihai Cozmei, Cornel Ţăranu, Doru Popovici.

Une contribution toute particulière ont apporté les émissions de synthèse réalisées par Sigismund Toduţă — *Enesco, le pédagogue*, Aurel Stroe — *Intonations non-tempérées dans la musique d'Enesco*, Ştefan Niculescu — *Georges Enesco dans la musique du XX-e siècle*, Petre Brâncuşi — *Le Message d'Enesco*,

Cornel Ţăranu — *Georges Enesco et la voie de la musique roumaine contemporaine,* Romeo Ghircoiaşiu — *La symbolique des idées musicales de Georges Enesco,* George Manoliu — *L'art du violon de Georges Enesco et ses échos actuels,* Doru Popovici — *Georges Enesco et la poétique musicale de l'homme.* En fait, toutes ces émissions se constituent en un authentique symposium consacré à Georges Enesco, échelonné dans le temps et diffusé vers des millions d'auditeurs potentiels.

Particulièrement attrayantes sont également les émissions de popularisation *(Les Invitations d'Euterpe* par Iosif Sava et *Itinéraire musical sur les traces de Georges Enesco* par George Pascu), celles des Mémoires (le cycle *Georges Enesco, tel que je l'ai connu* — entretiens avec Constantin Bobescu, Remus Tzincoca et Marcel Mihalovici) ou bien celles qui situent l'évocation de l'illustre musicien dans une perspective générale culturelle (les cycles *Georges Enesco dans la conscience culturelle roumaine,* réalisé par Emil Manu et *Ecrivains roumains contemporains à propos de Georges Enesco,* avec la participation — dans l'ordre de la diffusion des émissions — de Ion Lotreanu, Eugen Barbu, Edgar Papu, Vasile Nicolescu, Valeriu Râpeanu, Dan Mutaşcu, Nicolae Balotă, Ioan Alexandru, Florian Potra, Grete Tartler, Nina Cassian).

La programmation intensive de la création et de l'héritage interprétatif de Georges Enesco est complétée par les cycles *La Musique de Georges Enesco et les interprètes du monde, Coordonnées de l'interprétation de Georges Enesco* (les disques enregistrés par Georges Enesco en tant que violoniste, chef d'orchestre et pianiste), *Enesco dans l'interprétation de ses contemporains, Bijoux musicaux, Créations musicales consacrées à Georges Enesco, Georges Enesco pendant les années de son apprentissage.*

A la télévision, le programme du Centenaire Georges Enesco inscrit les titres : *Enesco, conscience de l'époque, Enesco à propos des compositeurs et des interprètes du monde, Enesco dans des documentes inédits, Enesco et la nouvelle école musicale roumaine, Enesco dans le répertoire des interprètes du monde, La Rétrospective des festivals Georges Enesco, Jeunes interprètes de la musique d'Enesco, Le Mélos populaire roumain dans la création d'Enesco, Oedip — chef-d'œuvre du XX-e siècle, Enesco dans la littérature, l'art plastique et la filmographie roumaine, Enesco — interprète* et *Enesco et la musique de chambre.* Dans l'ordre de la diffusion des émissions, ces thèmes ont bénéficié de la participation des commentateurs Iosif Sava, George Manoliu, Vasile Tomescu, Ştefan Niculescu, Aurel Stroe, Viorel Cosma, Gheorghe Firca, O. L. Cosma, et Al. Rădulescu.

Un chapitre à part dans le calendrier du Centenaire Georges Enesco a été réservé au 19 août — le jour de naissance de Georges Enesco : sur les trois chaînes de radio et les deux chaînes de télévision on a diffusé un programme spécial consacré à événement.

En dehors des émissions courantes, la Télévision a réalisé quelques programmes spéciaux. Le documentaire *Georges Enesco — l'Astre de la musique roumaine* — film de montage avec un commentaire de Silviu Gavrilă — présente la personnalité du compositeur, violoniste, chef d'orchestre, pianiste et pédagogue Enesco, soulignant le conséquent crédo démocratique de l'artiste, son patriotisme ; on y évoque la puissante personnalité créatrice de Georges Enesco, telle qu'elle est reflétée par son œuvre et par son entière vie.

Trois des plus importantes œuvres d'Enesco sont mises en ondes par la télévision ; il s'agit premièrement de la tragédie lyrique *Oedipe,* l'unique opéra de Georges Enesco, puissante affirmation de la capacité de l'homme de connaître l'inconnu et de vaincre les forces des ténèbres.

Le rôle titulaire est soutenu par le baryton David Ohanesian ; la direction musicale appartient à Ion Baciu, la mise en scène musicale à J. Barnea, les créateurs du spectacle de télévision étant le caméraman en chef Edwiga Adelman, le scénographe Gheorghe Constantin, la réalisatrice Constanţa Drobotă et la metteuse en scène Olimpia Arghir.

Le *Poème roumain* — la belle œeuvre de jeunesse de Georges Enesco est mise en image par le peintre Mihu Vulcănescu et le caméraman Boris Ciobanu.

La Suite Villageoise — film couleur comme les deux autres productions sus-mentionées — offre une lecture en images inspirée par le programme de la suite établi par le compositeur, tel qu'il résulte de la partition et du volume *Les Souvenirs de Georges Enesco.*

L'intense activité de faire diffuser à l'étranger l'art de Georges Enesco, entreprise par la Radiotélévision roumaine, jouit de l'écho escompté. Une offre surprenante, comprenant 23 films et programmes de télévision ainsi que 42 émissions radiophoniques a été envoyée à tous les organismes de radiotélévision avec lesquels la Radiotélévision roumaine entretient des relations d'échange.

Le monde entier manifeste un grand intérêt envers le Centenaire Georges Enesco, reflété par les nombreuses demandes de programmes musicaux et de spectacle de télévision par lesquelles les partenaires ont répondu à l'offre de la Radiotélévision roumaine. Nous sommes convaincus que la présence de l'art d'Enesco marquera à l'occasion du centenaire une véritable révision de conscience sur le plan international et que, loin de porter une empreinte conjoncturelle, cet anniversaire contribuera à la situation correcte de la personnalité de Georges Enesco et premièrement de son ouevre, dans la hiérarchie des grandes valeurs musicales de notre siècle.

(en français par **Marilena Sasu**)

Comment Georges Enesco est-il reçu en France?

Alain Pâris

Lorsque, il y a quelques mois, je me suis livré au petit jeu qui consiste à ouvrir les encyclopédies ou dictionnaires à la page Enesco, j'ai été surpris de trouver des articles fragmentaires, qui donnent une idée partielle de l'immense musicien et passent généralement à côté de sa véritable personnalité. J'ai voulu aller plus loin et trouver une monographie ou une étude en langue française qui lui soit consacrée : là encore, très peu de choses en dehors de certains travaux de musicologues roumains traduits en français. Restent les souvenirs confiés à Bernard Gavoty, témoignage précieux certes, mais non pas cette synthèse que l'on est en droit d'attendre. Alors une question s'impose : que représente Enesco pour la France aujourd'hui ?

Avant d'essayer d'y répondre, je voudrais revenir en arrière et poser la question en sens inverse : que représentait la France pour Enesco lorsqu'il arriva à Paris pour y étudier au Conservatoire, en 1894 ? C'est un jeune garçon qui débarque dans la capitale française, doté d'un solide bagage instrumental acquis à Vienne avec Hellmesberger. Paris, et la France d'une façon plus générale vont lui apporter deux choses essentielles :

— l'ouverture intellectuelle, le développement d'une curiosité artistique innée qui feront de lui l'un des plus grands violonistes de son temps ;

— l'affirmation de la véritable nature de sa vocation de compositeur.

Pour beaucoup d'observateurs, Enesco reste l'un des plus grands violonistes de son temps. Je dirais que parmi les „grands" du violon, il est *autre chose*. L'art violonistique d'Enesco est une synthèse comme l'interprète, est chez lui une synthèse au service de la musique, synthèse qui passe par le piano, le violon et la direction d'orchestre. Ce que lui ont enseigné ses maîtres viennois ne peut lui suffire car c'est oublier l'origine latine du jeune musicien. Sa spontanéité naturelle va plus loin, vers les finesses de l'art français. Enesco disait de Marsick, son professeur au Conservatoire de Paris, qu'il „lui avait enseigné à mieux jouer du violon." Mais ne serait-il pas plus exact de dire qu'il l'a aidé à être lui-même, en adaptant son jeu aux possibilités de la technique franco-belge et en laissant évoluer sa nature propre de jeune musicien roumain.

Cette nature véritable, elle est tournée vers la composition. Un indice est d'ailleurs révélateur : ses premiers succès parisiens couronnent le compositeur et non le violoniste. Théodore Dubois, Ambroise Thomas, André Gédalge, Jules Massenet et Gabriel Fauré ont formé le jeune musicien non pas à leur image mais en fonction de son propre potentiel musical. Il a reçu d'eux un savoir qu'il reste à appliquer, mais dont la souplesse et l'objectivité ne seront jamais une entrave à l'expression de sa propre personnalité. Au contraire : elle s'épanouira d'autant plus facilement que le moule dans lequel elle coulera aura comme elle des origines latines.

On peut se demander si la fibre nationale d'Enesco aurait vibré avec la même réussite s'il avait été entièrement formé à l'école autrichienne ou à l'école allemande. C'est une question que je laisse sans réponse car je ne pense pas que l'adolescent Georges Enesco se serait soumis à une tutelle rigoureuse : l'être indépendant qu'il est déjà a besoin d'être conforté et non éduqué. Il disait de Gédalge qu'il était „très strict sur les principes, mais très large sur leur application" et qu'il „ouvrait des horizons tout en indiquant les limites permises." En un mot, il enseignait le savoir de l'indépendance à ceux qui pouvaient le recevoir. Et Enesco était l'un d'eux.

Il serait injuste de réduire à l'enseignement ce qu'Enesco a puisé en France. Sa curiosité, sa soif d'indépendance et de liberté le poussaient naturellement vers la culture de ce pays où il trouvait l'écho de ses aspirations.

Il était aussi attiré par les artistes français avec lesquels il collaborera. Au début du siècle, lorsqu'Enesco commence sa carrière internationale, sa vie semble tourner autour de trois pôles : le monde entier, où il fait des tournées pour gagner son indépendance matérielle, mais aussi pour transmettre le message musical, la France où il puise des ressources d'oxygène, et la Roumanie où s'exerce avec tant de bonheur sa véritable mission de musicien national. Comment différencier alors ces trois pôles sans déséquilibrer l'ensemble ? Enesco, c'est cette synthèse parfaite au service de la musique et l'on comprend mieux le rôle de *source* qu'a joué la France à son égard.

Un siècle s'est écoulé depuis la naissance de Georges Enesco et plus d'un quart de siècle depuis sa disparition. Comment la France accueille-t-elle l'héritage d'Enesco ? Je dirais qu'elle semble se tromper d'homme et ne pas reconnaître celui qu'avaient découvert les professeurs du Conservatoire de Paris, un compositeur surprenant, très original. Je crois que les interprètes-compositeurs ont toujours souffert du succès de leur première activité : Liszt en fut l'un des premiers exemples, Busoni par la suite, Mahler et, plus près de nous Paul Paray ou Jean Martinon. Enesco n'échappe pas à la règle et reste, dans beaucoup d'esprits, l'immense violoniste que nous connaissons. Ce phénomène est peut-être plus accentué en France qu'ailleurs car Enesco a beaucoup joué et dirigé chez nous à la fin de sa vie alors qu'il composait peu. Il a également consacré une part importante de son temps à l'enseignement et nombreux sont ceux qui se souviennent de ses concerts ou de ses cours d'interprétation. Par contre, plus rares sont ceux qui ont assisté à la création d'*Oedipe* à l'Opéra de Paris en 1936 et qui sont encore en vie. Le cours des évènements a donc accentué un déséquilibre naturel. Ajoutons à celà que tous les compositeurs passent, après leur mort, par un purgatoire plus ou moins long selon les modes et les époques : Honnegger commence à en sortir par la volonté et l'enthousiasme de quelques interprètes, pour Franck, Chausson et Saint-Saëns, ce fut beaucoup plus long, mais Vincent d'Indy n'en est toujours pas sorti cinquante ans après sa mort. Et je pourrais multiplier les exemples.

Si les Français se font une idée inexacte de la personne d'Enesco, ils se font aussi une idée inexacte de sa musique et j'arrive ici au chapitre le plus pessimiste de mon exposé. Soyons réalistes : la véritable musique d'Enesco est presque inconnue en France. On joue les *Rhapsodies roumaines* assez souvent, mais c'est un visage trop partiel de la production d'Enesco, je dirais presque une parenthèse. On joue aussi souvent la *3ème Sonate pour piano et violon*, „dans le caractère populaire roumain", succès dû en grande partie à la diffusion qu'en assure Yehudi Menuhin. Ici, nous sommes au coeur du sujet. Mais la production d'un compositeur vit-elle avec la diffusion d'une seule œuvre ?

On peut comprendre que les premières partitions d'Enesco attirent peu les artistes français actuellement : c'est la partie de sa production qui a été le plus marquée par l'esthétique „fin de siècle" et nos musiciens de cette époque subissent la même défaveur. Par contre, lorsqu'Enesco s'engage sur la voie d'une musique authentiquement roumaine, dégagée des influences tziganes trop alléchantes, lorsqu'il recrée une atmosphère musicale à partir d'éléments populaires originaux, sa démarche réunit toutes les caractéristiques susceptibles d'éveiller la curiosité des musiciens et mélomanes français. La recherche du *vrai*, l'*originalité*, la *nouveauté* sont autant d'éléments qui ont permis de rendre justice à des musiciens aussi différents que Janáček, Ives, Mahler, Elgar, Nielsen ou, bien sûr, Bartók. Alors, pourquoi pas Enesco ?

Cette question, je me la pose à moi, mais je nous la pose à tous qui sommes convaincus de la nécessité d'une action pour promouvoir sa musique. Le point de départ passe par une véritable diffusion de cette musique. Actuellement, les artistes qui jouent Enesco en France (en dehors des trois œuvres que j'ai citées) ont tous une raison spéciale pour le jouer : certains ont participé au Concours Enesco à Bucarest et découvert sa musique au travers des œuvres imposées, d'autres ont des liens personnels avec la Roumanie, d'autres ont joué ici. Je ne voudrais pas oublier les artistes roumains qui propagent avec toujours le même enthousiasme la musique d'Enesco à chacun de leur passage en France. Mais tout ceci, c'est peu et l'analyse que je viens de faire l'a montré, c'est insuffisant pour éveiller la curiosité d'artistes et de mélomanes déjà surchargés de sollicitations.

Le centenaire que nous célébrons est une occasion. En 1981, on jouera davantage Enesco. Mais que se passera-t-il en 1982 et au-delà ? L'occasion doit être saisie au vol et considérée comme un point de départ. Enesco n'est pas reçu en France comme il devrait l'être (et c'est probablement le cas dans beaucoup d'autres pays) parce qu'*on ne le connait pas*. La *3ème Symphonie* n'a pas été rejouée en France depuis sa création, il y a 60 ans ! C'est un exemple qui montre le travail qu'il reste à faire, mais je suis convaincu que tous les éléments sont réunis pour que la France accueille à nouveau Enesco, au travers de sa musique, comme elle accueillit l'adolescent en 1894. Je terminerai avec cette phrase de Marc Pincherle, au côté prophétique, j'en suis convaincu : „Enesco, un prestigieux violoniste en qui les avertis, vers l'an 2000, se donneront des gants pour découvrir l'un des compositeurs les plus marquants de notre temps."

MUZICA — Nr. 11, 48 p. București — Noiembrie 1981

Redacția : București, str. Poiana narciselor nr. 6, sector 6.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2.
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex · 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLECTIVUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : NICOLAE BRÎNDUȘ, COSTIN CAZABAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (știri, Nouvelles musicales de Roumanie). Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU

I. P. Informația c. 1676

42.416

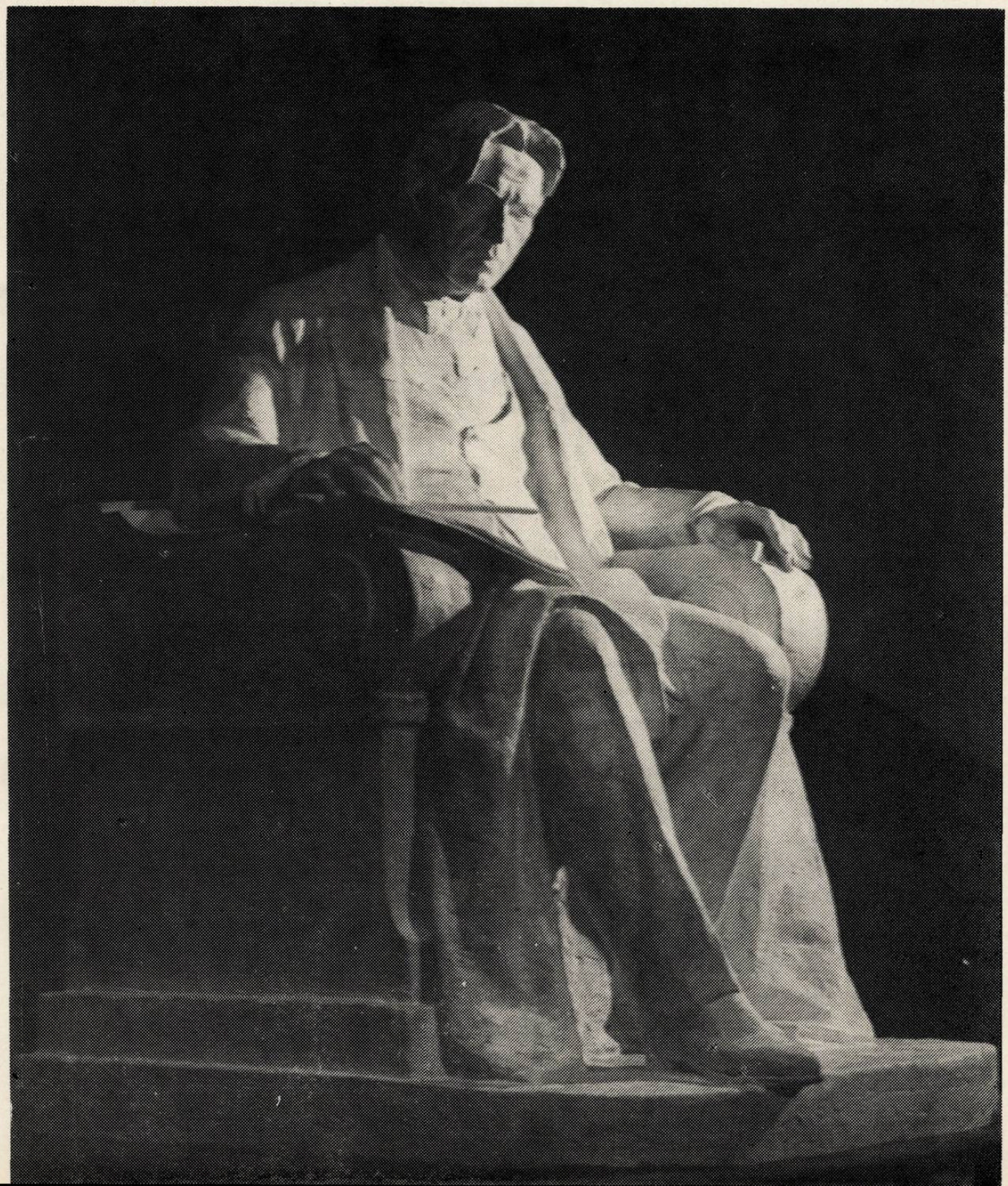
Prețul lei 7

12

DECEMBRIE 1981

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE



CUPRINS

RADU PALADI *(Muzica)*
ALEXANDRU ANDRIȚOIU *(Versuri)*
Marșul păcii . . . . . .
Telegrama adresată tovarășului Nicolae Ceaușescu, Președintele Republicii Socialiste România, Președintele Frontului Democrației și Unității Socialiste 1

PETRE BRÂNCUȘI
Noua inițiativă de pace a Președintelui României Socialiste 3

★

Compozitorii și muzicologii în „Cîntarea României" 4

MUZICIENI ROMÂNI

ANATOL VIERU
Cîteva trăsături de stil în creația lui Mihail Jora 10
VASILE TOMESCU
Mihai Moldovan 12

★

ZAHARIA POPESCU

Pentru pace 13
DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR 14
(Rubrică realizată de Nicolae Brînduș)

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Edgar Elian, Viorel Crețu, Luminița Vartolomei, Vladimir Popescu-Deveselu, Costin Cazaban, Theodor Drăgulescu, Dan Scurtulescu, Anton Dogaru, Silvian Georgescu, Ioan Fancsali, Grigore Constantinescu, Iosif Sava 19

ÎNSEMNĂRI DE CĂLĂTORIE

VASILE TOMESCU
Actualități ale vieții muzicale din Chișinău 30
GEORGE MANOLIU
TITUS MOISESCU
Centenarul nașterii lui George Enescu, sărbătorit la Sofia 32
PETER SPAHN
Uniunea compozitorilor și muzicologilor din R. D. Germană, la 30 de ani de existență . 34
OCTAVIAN LAZĂR COSMA
Itinerar muzical norvegian 35

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

ANTON DOGARU

Laurențiu Profeta (Portrait) 41

Courrier musical 47

SOMMAIRE

RADU PALADI *(Musique)*
ALEXANDRU ANDRIȚOIU *(Vers)*
Marche de la paix
Télégramme adressé à Nicolae Ceaușescu, président de la République Socialiste de Roumanie et président du Front de la Démocratie et de l'Unité socialiste 1

PETRE BRÂNCUȘI
Une nouvelle initiative de paix du Président Nicolae Ceaușescu 3

★

Les compositeurs et les musicologues engagés dans l'„Hymne à la Roumanie" *(Cîntarea României)* 4

MUSICIENS ROUMAINS

ANATOL VIERU
Quelques traits de style dans l'oeuvre de Mihail Jora 10
VASILE TOMESCU
Mihai Moldovan 12

★

ZAHARIA POPESCU
Pour la paix 13
DE L'ACTIVITÉ DE L'UNION DES COMPOSITEURS 14
(rubrique réalisée par Nicolae Brînduș)

LA VIE MUSICALE

Signataires : Edgar Elian, Viorel Crețu, Luminița Vartolomei, Vladimir Popescu-Deveselu, Costin Cazaban, Theodor Drăgulescu, Dan Scurtulescu, Anton Dogaru, Silvian Georgescu, Grigore Constantinescu, Iovan Fancsali Iosif Sava 19

NOTES DE VOYAGE

VASILE TOMESCU
Actualités de la vie musicale de Chișinău . 30
GEORGE MANOLIU,
TITUS MOISESCU
Le centenaire de la naissance de Georges Enesco, célébré à Sofia 32
PETER SPAHN
L'Union des Compositeurs et des Musicologues de la R. D. Allemande fête ses 30 années d'existence 34
OCTAVIAN LAZĂR COSMA
Itinéraire musical norvégien 35

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE
ANTON DOGARU
Laurențiu Profeta (portrait) 41

Courrier musical 47
(en français par C. Ghimpețeanu)

BIBL... ASTRA"
SIBIU

Tovarăşului Nicolae Ceauşescu
Preşedintele Republicii Socialiste România
Preşedintele Frontului Democraţiei şi Unităţii Socialiste

Compozitorii şi muzicologii din R. S. România, comuniştii, toţi oamenii muncii care lucrează în Uniunea compozitorilor, Editura muzicală şi Revista Muzica, întruniţi în şedinţă plenară, am luat cunoştinţă cu profundă emoţie de conţinutul Apelului pentru dezarmare şi pace **al Frontului Democraţiei şi Unităţii Socialiste, vibrant document, care cheamă toate forţele să întreprindă noi şi tot mai puternice acţiuni dedicate cauzei păcii şi dezarmării în lume.**

Dorinţa de pace face parte integrantă din concepţia de viaţă de totdeauna a poporului român. Este în tradiţia noastră să dorim pacea, pentru a putea să ne îndreptăm eforturile creatoare numai în direcţii constructive. Politica de pace a partidului şi statului nostru pentru care militaţi cu atîta hotărîre, mult stimate şi iubite tovarăşe Nicolae Ceauşescu, bucurîndu-vă de un binemeritat prestigiu în cadrul vieţii politice contemporane pe plan mondial, exprimă pe deplin aceste idealuri ale poporului român. Nenumăratele propuneri şi iniţiative ale ţării noastre şi personal ale dumneavoastră în direcţia opririi cursei înarmărilor, a trecerii la măsuri practice de reducere a cheltuielilor, efectivelor militare şi armamentelor, de apărare a libertăţii şi independenţei popoarelor grav ameninţate de actualul curs al veţii mondiale, găsesc un profund ecou şi o deplină aprobare în rîndul opiniei publice internaţionale. Ele reprezintă o importantă contribuţie a poporului nostru la măreaţa luptă a forţelor înaintate, progresiste, de a-şi apăra liniştea, munca paşnică, viaţa, libertatea şi independenţa.

Ca şi ştiinţa, arta nu poate avea alt sens decît acela de a sluji pacea, de a fi propagatoare activă a idealului înţelegerii între popoare. Rolul şi rostul muzicii în societate, al culturii şi artelor în general, este acela de a fi prezente şi active în primele rînduri ale luptei ideologice. Muzicienii, prin creaţia lor, sînt factori activi în cea mai stringentă problemă a contemporaneităţii : pacea şi dezarmarea. Fiecare lucrare artistică dedicată păcii, armoniei şi conlucrării între popoare constituie o rază de speranţă care ne dă posibilitatea să fim prezenţi şi activi, să ne facem datoria cu toate puterile noastre în frămîntata şi de multe ori antagonica lume contemporană. Ideea de pace este prezentă în multe din creaţiile compozitorilor noştri, începînd cu cîntecele simple îndrăgite de masele largi pînă la marile lucrări simfonice şi vocal-simfonice.

Documentele Congresului al XII-lea al partidului nostru adresează compozitorilor chemarea de a realiza o muzică optimistă care să înflăcăreze pe constructorii socialismului şi comunismului. Sîntem convinşi însă că optimismul muzicii noastre decurge în primul rînd din ideea de pace.

Noi, oamenii artei muzicale, ca și toți cei ce slujesc celelalte arte, am cunoscut și cunoaștem din plin sprijinul generos și atenția deosebită acordată de partid și de stat precum și de dumneavoastră personal, tovarășe secretar general, creatorilor din această breaslă. Rodnicele dialoguri purtate cu prilejul întîlnirilor cu oamenii de artă ca și prețioasele îndemnuri ce ni le-ați dat ne-au făcut să înțelegem mai bine cît este de mare datoria noastră de creatori față de societate, față de poporul nostru, care așteaptă lucrări muzicale inspirate din truda lui eroică, sub conducerea partidului, pentru făurirea viitorului strălucit al patriei. Dispunem de toate condițiile pentru a da poporului opere de înaltă valoare artistică și patriotică, opere clocotitoare, care să constituie mărturii ale acestei perioade de intensă angajare politică și socială. Sîntem conștienți însă că înflorirea culturii și artelor este direct condiționată de prosperitatea vieții economice, de gradul de dezvoltare și modernizare a forțelor de producție, pentru care este necesară asigurarea unei păci trainice.

În fața Apelului pentru pace și dezarmare al Frontului Democrației și Unității Socialiste, noi muzicienii ne angajăm să ne înzecim eforturile pentru a da creații la nivelul înălțătoarelor zile pe care le trăim, luptînd prin arta noastră, prin participarea la realizarea idealurilor de pace și înțelegere între popoare, pentru care militează România socialistă și cel mai proeminent fiu al ei, contribuind la sporirea prestigiului țării noastre pe arena internațională, la rezolvarea pe cale pașnică a tuturor problemelor litigioase, în vederea făuririi unei lumi mai drepte și mai bune.

PREȘEDINTELE UNIUNII COMPOZITORILOR
Petre Brâncuși

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXXI NR. 12 (351) DECEMBRIE 1981

O nouă iniţiativă de pace a preşedintelui României socialiste

Noua iniţiativă de pace a României Socialiste, a preşedintelui ei, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, exprimă o dată mai mult, gîndurile şi simţămintele întregii naţiuni, voinţa întregului popor de a se uni cu forţele înaintate din întreaga lume pentru a bara calea războiului, pentru înlăturarea primejdiei pe care o provoacă uriaşul arsenal de arme de distrugere în masă, pentru salvgardarea dreptului la viaţă, la cultură şi civilizaţie al tuturor locuitorilor planetei noastre.

Vibrantele chemări cuprinse în *Apelul pentru dezarmare şi pace al Frontului Democraţiei şi Unităţii Socialiste* cu privire la instaurarea unui climat în care toate popoarele să se poată dezvolta liber şi suveran, la evitarea ca Europa să fie nimicită în cadrul unei conflagraţii nucleare, la încetarea demonstraţiilor de forţă, a manevrelor militare la graniţele altor state, a manevrelor de mare anvergură, la înfăptuirea dreptului fundamental al tuturor popoarelor la viaţă, pace şi libertate au trezit un larg ecou în rîndurile tuturor muzicienilor din ţara noastră.

Apelul pentru dezarmare şi pace este străbătut de generosul umanism şi înalta răspundere, ilustrate consecvent de tovarăşul Nicolae Ceauşescu, pentru dreptul poporului român şi dreptul tuturor popoarelor de a trăi în libertate, pentru dreptul fiecărui locuitor al planetei de a beneficia de minunatele cuceriri ale cunoaşterii umane. Ca muzician, văd în această nouă iniţiativă de pace o înflăcărată chemare la raţiune, căci interesele dezvoltării nestingherite a civilizaţiei, a culturii şi artei, a personalităţii umane cer oprirea neîntîrziată a cursei înarmărilor, dezarmarea generală şi mai cu seamă dezarmarea nucleară devenind imperativ de importanţă vitală pentru prezentul şi viitorul întregii umanităţi.

Chemarea la raţiune, la destindere şi libertate înseamnă pentru muzicieni dobîndirea tihnei necesare pentru exprimarea plenară a concepţiei de viaţă a poporului român în lucrări durabile, de înaltă valoare artistică şi ideatică, care să dea glas idealurilor celor mai nobile ale contemporanilor noştri. Chemarea la raţiune, la destindere şi libertate devine astfel pentru muzicieni semnul distinctiv al marii arte chemată să exprime aspiraţiile de permanenţă ale omenirii, idealurile epocii în care trăieşte şi creează, să se adreseze minţii şi cugetului celor mulţi, să-i ajute spre înţelegerea profundă a frumosului.

Dintotdeauna marea artă a simbolizat triumful unei gîndiri exprimat în capodopere de maximă valoare artistică. Marea artă se distinge prin noblețea şi profunzimea expresiei, prin echilibrul arhitectonic, ca şi prin mesajul înălţător al muzicii. Tihna le e necesară muzicienilor pentru truda imensă pe care o depun spre a zugrăvi frumosul şi adevărul în tablouri impresionante, concepute pe înţelesul celor mulţi, cărora le închină întreaga existenţă, întregul lor talent. Muzicienii nu concep însă tihna ca moment de reţinere. Confundarea cu cele mai progresiste, mai revoluţionare idealuri este un indiciu sigur al înaltei responsabilităţi sociale a creatorului care devine luptător pentru dreptate şi independenţă, pentru apărarea idealului nobil al păcii, pentru salvarea omenirii de dezastrul unui război nuclear.

Dreptul la viaţă, dreptul la pace nutrite de poporul nostru pot fi exprimate în muzică în felurite modalităţi ; dreptul la liniște, apelul la edificarea unei lumi mai drepte şi mai bune, a unei lumi a prieteniei şi convieţuirii paşnice, a fost, este şi va fi cîntat în *imnele păcii*, în *imnele antirăzboinice* ce au fost scrise de compozitorii noştri şi vor fi multiplicate în viitor. *Imnele păcii* şi *imnele antirăzboinice* vor fi prezente în cadrul manifestărilor publice, adunărilor populare, demonstraţiilor, marşurilor păcii în cadrul cărora se va exprima cu claritate cerinţa împiedicării cursei înarmărilor şi creşterii arsenalului militar, opririi cheltuielilor militare care au devenit o povară grea pentru omenire.

În faţa acestui grav pericol nici muzicienii nu pot sta deoparte, nu vor rămîne în afara

luptei pentru înlăturarea pericolului unui nou război mondial, pentru colaborare, securitate și pace internațională. Vocea lor distinctă se va alătura vocii întregului popor, unindu-se cu vocile tuturor forțelor progresiste de pretutindeni pentru a zice răspicat : *Da păcii ! Nu războiului ! Imnele păcii* și *imnele antirăzboinice* scrise de compozitorii noștri vor sluji astfel cauzei cunoașterii, apropierii și colaborării între popoare, cauzei conlucrării largi a umanității, cauzei libertății și fericirii omului pe pămînt, cauzei transformării armatelor de război în armate ale păcii. Obștea compozitorilor și muzicologilor exprimă totala adeziune față de noile inițiative de pace ale președintelui țării, tovarășul Nicolae Ceaușescu, și-și va aduce propriul ei aport la marile acțiuni menite să intensifice lupta pentru dezarmare, securitate și colaborare pe planeta noastră.

Petre Brâncuși

Cîntarea României

Festivalul Național al educației și culturii socialiste „Cîntarea României", manifestare de amplitudine istorică, inițiată și organizată sub directa și permanenta îndrumare a secretarului general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, s-a desfășurat în perioada 1979—1981 în atmosfera de muncă și angajare politică a întregului nostru popor pentru înfăptuirea hotărîrilor Congresului al XII-lea al P.C.R., a cincinalului eficienței și calității. Festivalul a fost direcționat în această perioadă pe liniile de forță ale creativității poporului nostru în toate domeniile și a avut o tematică legată de aniversarea a 2050 de ani de la întemeierea primului stat dac centralizat și independent sub conducerea lui Burebista și a 60 de ani de la făurirea Partidului Comunist Român.

La baza organizării și desfășurării Festivalului se află hotărîrea Comitetului Politic Executiv al C.C. al P.C.R. din martie 1980 privind imprimarea unui caracter permanent tuturor acțiunilor cultural-artistice și politico-educative de masă, cu o profundă implicare în activitatea de producție și în opera de edificare umanist-patriotică. Dinamismul Festivalului „Cîntarea României" se vădește tocmai în această raportare permanentă la prezentul activ, la elevarea spirituală a constructorilor socialismului. A fost conferit în acest fel acțiunilor din cadrul Festivalului un caracter politic-educativ angajat, strîns legat de obiectivele economico-sociale și concretizat în creații de o înaltă valoare științifică, cultural-artistică.

Urmînd prețioasele indicații permanente ale secretarului general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, Festivalul „Cîntarea României" se desfășoară ca o vastă manifestare a dăruirii, măestriei și ingeniozității în știință, tehnică, artă, cu participarea a peste 3.800.000 muncitori, țărani, intelectuali, elevi, studenți, militari, fruntași în activitatea profesională și obștească, români, maghiari, germani și de alte naționalități, înfăptuindu-se astfel atragerea în sfera culturii și artei, în sfera științei și tehnicii a unui număr tot mai mare de oameni ai muncii, dezvoltarea continuă a virtuților creatoare ale națiunii noastre în domeniul material și spiritual. O pondere însemnată au reprezentat-o acțiunile destinate educației patriotice și revoluționare a maselor, intensificîndu-se cunoașterea de către oamenii muncii a operei tovarășului Nicolae Ceaușescu, a tradițiilor înaintate de luptă pentru independență, libertate națională și socială ale poporului român, a realizărilor obținute în anii construcției socialiste, îndeosebi în ultimii 16 ani.

Perioada 1979—1981 a Festivalului Național „Cîntarea României" a evidențiat ca un cadru cuprinzător de manifestare a talentului artistic, atît domeniul artei profesioniste cît și al celei neprofesioniste. Se acordă o atenție deosebită nu atît laturii *competitive* a Festivalului, cît mai ales *permanentizării vieții cultural-educative* în toate mediile. Mișcarea artistică se remarcă nu numai printr-o creștere *cantitativă*, ci ea înregistrează și un salt de *calitate*, în majoritatea județelor și în aproape toate genurile artistice.

La dimensiunile și finalitatea actuală a Festivalului Național „Cîntarea României" solicitările adresate Uniunii compozitorilor cresc și se diversifică. Uniunea noastră s-a preocupat cu toată energia, cu tot talentul și toată măiestria membrilor ei, să ofere artiștilor interpreți profesioniști și neprofesioniști un repertoriu de înaltă valoare educativă și artistică, într-o mare diversitate de tehnici și stiluri, inspirate din cele mai nobile idei și sentimente ale prezentului, pătruns de vibrația mereu vie a trecutului eroic, a tradițiilor naționale. S-au realizat și au fost puse la dispoziția instituțiilor de spectacol și concert un număr important de lucrări de toate genurile — oratorii, cantate, simfonii, concerte, piese orches-

trale sau camerale, cîntece patriotice și revoluționare, muzică ușoară, lucrări pentru teatru muzical.

Tradiția scriiturii corale românești este purtată mai departe prin lucrări ca : *Partid, stegar al României* de D. D. Botez, *Partidul ne-a învățat* de L. Profeta, *Sub cerul păcii senin* de M. Neagu, *Lerui, dragului partid* de Gh. Bazavan, *Cînd spun partid* de A. Pop, *Galaxia memoriei* de D. Popovici, *S-a spart o conductă de vise în soare* de D. Capoianu, *Numele patriei* de I. Odăgescu, *În vaduri ape repezi curg* de E. Lerescu, *Diptic* de Gr. Nica. În domeniul muzicii ușoare s-au remarcat : *Țară de ziuă, țară de vreme* de Fl. Bogardo, *Balada patriei* de C. Dăscălescu, suita *Astfel* de Vasile Șirli, *Balada vechiului menestrel* de H. Moculescu, *Nodul gordian* de M. Pop. Dintre lucrările pentru fanfară consemnăm pe cele aparținînd compozitorilor E. Ursu, I. Chioreanu, S. Horceag.

S-au relevat *Simfonia a II-a „Opus Dacicum"* de Ștefan Niculescu, *Simfonia XII-a* de Wilhelm Berger, *Simfonia a V-a* de Pascal Bentoiu, *Armonii III* și *IV* de Tiberiu Olah, *Imnuri — Schiță pentru o frescă III* de Corneliu Dan Georgescu, *Concertul pentru vioară, violoncel și orchestră* de Anatol Vieru, Poemul vocal-simfonic *Ars Poetica* de Mircea Chiriac, cantatele *Lumină* de Sabin Pautza și *Suflet de țară* de Theodor Drăgulescu. În domeniul cameral, componistica românească s-a afirmat cu valori ca *Ghirlande* de Cornel Țăranu, *Sextet de coarde* de Dan Constantinescu, *Naratio* de Myriam Marbe, *Cvartet de coarde nr. 5* de Dumitru Bughici, *Recitindu-l pe Eminescu* de Mihai Moldovan, *Meditații la Enescu* de Vasile Spătărelu, *10 pastorale pentru clavecin și orgă* de Aurel Stroe, *Consonanțe* pentru orgă solo de Liana Alexandra, precum și operele *Meșterul Manole* de Gheorghe Dumitrescu și *Trei generații* de Sergiu Sarchizov, baletele *Crăiasa zăpezii* de Liana Alexandra și *Miorița* de Carmen Petra-Basacopol, poemul coregrafic electronic *Rota* de Cornel Cezar, lucrarea pentru teatru instrumental *Dănilă Prepeleac* de Nicolae Brînduș.

Muzicologia românească a realizat în perioada la care ne referim lucrări de un profil bogat, de la teoria sistemelor sonore, estetică și analiză muzicală la istoriografie, folcloristică și critică muzicală. Se remarcă *Dimensiuni modale* de W. Berger, *Cartea modurilor* de A. Vieru, *Reflecții despre muzică* de St. Niculescu, *Musica daco-romana* de V. Tomescu, *Originalitatea muzicii românești* de C. Petra-Basacopol, *România muzicală* de V. Cosma, *Béla Bartók* de Fr. Laszlo, *Creația pianistică românească* de R. Oană-Pop, *Muzica populară românească* de T. Alexandru, *Cîntece epice* de V. Medan, *Folclor muzical din Scorniceşti* de E. Moldoveanu, *Pe deal la Teleormănel* de D. D. Stancu, *Orizonturi muzicale* de A. Hoffman, *Teritorii muzicale românești* de Iosif Sava.

Punînd într-o justificată lumină volumul și calitatea artistică și educativă a creației ultimilor ani nu putem face însă cîtuși de puțin abstracție de unele importante cerințe care au rămas neîndeplinite. A ieșit astfel mai mult ca oricînd în evidență lipsa de evenimente pe ambele planuri ale creației și interpretării în domeniul atît de important al operei și baletului inspirate din actualitate. Se constată de asemenea o relativă stagnare a cîtorva genuri primordiale în muzica de cameră cum sînt sonata, cvartetul, liedul. Numărul de premii de compoziție este desigur foarte concludent pentru progresul de ansamblu al muzicii noastre contemporane, dar trebuie în aceeași măsură să intensificăm grija și preocupările noastre în vederea autodepășirii în realizările viitoare.

Uniunea compozitorilor și muzicologilor s-a angajat într-un dialog fertil cu instituțiile de concert și spectacol cu scopul de a contribui într-o măsură mai mare la orientarea repertorială, la circulația adecvată a valorilor, fără de care creația nu-și poate îndeplini misiunea sa artistică și educativă, nu se realizează actul de comunicare ce-i reunește pe compozitori, interpreți și auditori. De asemenea, în mare măsură, membrilor Uniunii compozitorilor le revine misiunea de a sprijini perfecționarea pregătirii formațiilor profesioniste și neprofesioniste aflate în grandiosul proces de investiție a talentului și creativității care este Festivalul Național „Cîntarea României". O privire riguroasă asupra propriei noastre activități în domeniul orientării repertoriale și interpretative, o privire autocritică, avînd sugestiile de mai bine mereu în vedere, se impun.

În domeniul teatrului muzical, putem spune că interesul instituțiilor pentru muzica românească este constant. Se abordează, mai ales de către colectivele mai tinere din țară, partituri complexe care solicită din plin disponibilitățile ansamblurilor, eforturile acestora de a pătrunde esența partiturii și de a-i acoperi cerințele tehnice și compoziționale. Observăm totuși că eforturile Uniunii compozitorilor de a dinamiza procesul de realizare scenică nu s-au vădit întotdeauna eficiente. Nici o creație a ultimilor doi ani nu a văzut lumina rampei în perioada la care ne referim, chiar premierele absolute identificîndu-se cu lucrări de mult încheiate. În cazul cel mai bun, teatrele introduc în răstimpul a doi ani un singur titlu nou de operă românească, iar în unele cazuri se recurge la improvizații de ultim moment — reactualizarea mai mult sau mai puțin substanțială a unor premiere vechi, improvizații pasagere cum ar fi prezentarea pe bandă a muzicii unor balete și altele.

Teatrul muzical „Nicolae Leonard" din Galați, Opera de Stat din Timișoara, foarte tînărul colectiv al Teatrului liric din Craiova, Opera maghiară din Cluj-Napoca se numără

printre cele mai active instituții de acest gen. Sub posibilități s-au prezentat însă Opera română din Cluj-Napoca, Opera de Stat din Iași, Teatrul muzical din Brașov, Teatrul de operetă din București — care a participat cu un singur balet, și chiar Opera română din București, cu un balet eterogen, cu partituri adaptate și nu compuse special, cu un aspect mai mult de divertisment.

Repertoriul de operetă a cuprins trei titluri, de ținută, toate aparținînd unui singur compozitor — Florin Comișel. Baletul a consemnat creații în premieră absolută : *Miorița* de C. Petra-Basacopol, *Dacia Felix* de Bujor Hoinic, *Băiatul și paiele fermecate* — muzică de C. Vîrtosu, colaje muzicale de ing. L. Ionescu, *Albă ca Zăpada* de Harry Bela.

În afară de Teatrul muzical din Brașov și de Opera Română din București, toate teatrele de specialitate au prezentat spectacole de operă, cu opt titluri în premieră pentru teatrele respective. Cinci dintre aceste titluri reprezintă premiere absolute, dar ele nu sînt creații recente. Doar *Dreptul la viață* de T. Jarda (Opera maghiară din Cluj-Napoca) și *Apa vie* de Florin Dimitriu (Teatrul muzical din Galați) sînt creații recente. În alte cazuri, partituri valoroase au cunoscut realizarea în spectacol acum, după ani îndelungați de la finisarea textului muzical (*Trei generații* de Sergiu Sarchizov, la Teatrul muzical din Constanța, după 13 ani de la compunere). *Meșterul Manole* (Teatrul liric Craiova), *Vlad Țepeș* (Opera de stat — Timișoara) și *Decebal* (Opera de Stat din Iași) sînt cele trei titluri care consemnează reflectarea scenică a creației unuia dintre cei mai valoroși și fecunzi compozitori de gen — Gheorghe Dumitrescu.

Se observă din nou lipsa unor creații românești care ar fi trebuit să constituie un patrimoniu repertorial clasic al scenelor lirice. Ne gîndim la creațiile lui Ed. Caudella, S. Drăgoi, Al. Zirra, C. C. Nottara, I. Nonna Otescu, T. Brediceanu, M. Mihalovici. Apoi, nu putem să nu remarcăm că însăși opera *Oedip* de G. Enescu mai așteaptă încă să fie realizată pe scena unor teatre care dispun de forțele artistice necesare cum ar fi Opera Română din Cluj-Napoca, Opera din Iași, Opera din Timișoara.

Din rațiuni organizatorice, marile colective orchestrale au participat la concurs într-o singură etapă, cea finală. Situația se justifică și valoric, dată fiind remarcabila creștere de nivel a formațiilor instrumentale mari, progres datorat împrospătării colectivelor simfonice cu absolvenți ai conservatoarelor, profesionalismului incontestabil al dirijorilor permanenți, rulării consecvente a unui repertoriu dificil, capabil să antreneze și să mențină constant nivelul tehnic și expresiv al formației. Orchestrele au prezentat programe exclusive de muzică românească la sediile din orașele în care activează în permanență, ceea ce a facilitat contactul cu publicul, anevoios în anii trecuți, cînd în București evoluau 8 sau 10 colective simfonice din țară într-o săptămînă, ceea ce făcea adesea ca formația să nu-și desfășoare forțele decît în fața juriului. Astfel, prezența în concurs a orchestrelor a avut un caracter mai puțin formal și, în fapt, caracterul de permanență a prevalat asupra caracterului competitiv. Este una din rațiunile majore ale Festivalului Național „Cîntarea României" aceea de a integra în activitatea cotidiană cerințele superioare de natură estetică și educativă.

Dacă forma artistică a multor colective simfonice a crescut simțitor datorită cadrelor tinere recent repartizate, nu-i mai puțin adevărat că multe orchestre duc încă lipsă de absolvenți de Conservator, au partide descompletate și sînt amenințate cu îngustarea repertorială și restrîngerea simțitoare a calității interpretative, mai ales dacă prevedem evoluția situației în contextul actualelor cifre de școlarizare ale institutelor de învățămînt superior muzical. La aceasta se adaugă lipsa localurilor corespunzătoare în multe orașe, a spațiilor de repetiție, a instrumentelor noi, de calitate, a accesoriilor a căror împrospătare periodică este inevitabilă. Sînt ansambluri de tradiție, purtătoare de mesaj artistic în orașe la al căror nivel cultural contribuie în mare măsură, de aceea trebuie să facem totul pentru a menține și a ridica pe o treaptă superioară capacitatea interpretativă a acestor colective, în cea mai mare parte creații ale epocii socialiste.

Repertoriul orchestrelor s-a vădit a fi în general judicios, axat pe lucrări contemporane, înscrise într-o largă deschidere tematică și stilistică. Lucrări elaborate în ultimii ani, incluse pe lista opus-urilor ce participau și la premiile de creație au fost pe drept apreciate ca reprezentative pentru valențele actuale ale formațiilor noastre orchestrale. Fiecare colectiv, fiecare dirijor a căutat să-și adapteze un repertoriu care să antreneze disponibilitățile formației, să etaleze virtuți corespunzătoare actualului nivel interpretativ. Din creația trecutului, în anul Centenarului „George Enescu" au prevalat pe drept cuvînt lucrările marelui compozitor. O coordonare mai riguroasă ar fi evitat însă repetări nejustificate care au făcut ca juriul să audieze de patru ori Simfonia I și de trei ori Simfonia a II-a.

În schimb, marea generație a compozitorilor interbelici a fost cu puține excepții absentă : M. Jora, D. Cuclin, M. Andricu, S. Drăgoi, M. Negrea, P. Constantinescu, Th. Rogalski. În cei 5 ani de la inițierea Festivalului, nici o pagină de Mihail Jora nu a fost executată sub prestigiosul său generic. Pe de altă parte, numărul primelor audiții absolute cu lucrări majore rămîne încă restrîns. Adesea, programul poartă amprenta unor opțiuni stilistice strict personale ale dirijorului, sau vădește o discordanță față de nivelul tehnic și de do-

tare instrumentală a ansamblului. Multe lucrări valoroase, apreciate ca atare de Birourile de secție ale Uniunii compozitorilor, nu și-au găsit locul pe afiș.

Credem că stă în puterea și este de datoria Uniunii compozitorilor să ia o inițiativă mai hotărîtă pentru strîngerea legăturilor cu conducerile colectivelor simfonice din țară. Sistemul listelor pe care direcția de specialitate din Consiliul Culturii și Educației Socialiste le difuzează spre folosul Filarmonicilor și orchestrelor nu-și probează totdeauna eficiența. Pe o listă cu zeci de titluri, informațiile asupra conținutului fiecărei lucrări, asupra stilului, asupra cerințelor tehnice și de distribuție instrumentală sînt în mod obligatoriu restrînse. Așa stînd lucrurile, dirijorii fie că aleg din listă lucrări despre care nu au o informație mai amănuntită și care se vădesc adesea în afara disponibilităților formației sau chiar ale însuși dirijorului, fie că repetă includerea acelorași titluri verificate. Desigur, orice dirijor care vine la Uniunea compozitorilor pentru a se informa asupra repertoriului posibil al formației sale este bine primit. Totuși, mai eficientă ar fi instituționalizarea unor întîlniri periodice, să zicem bianuale, între reprezentanți ai Uniunii compozitorilor, Consiliului Culturii și Educației Socialiste și ai colectivelor simfonice din țară, întîlniri în care informațiile date ar putea fi mai amănuntite, astfel încît stagiunile permanente ale orchestrelor să devină mai prompt acordate cu creația și cu posibilitățile de care dispun respectivele colective.

Trecerea în revistă competitivă a muzicii de cameră a fost organizată în pripă, în mare măsură improvizată și integrată în programul de lucru al juriului ansamblurilor simfonice. În acest fel, repertoriul și premiile nu au avut întotdeauna un caracter reprezentativ. Uniunea compozitorilor trebuie să acționeze pentru ca și acest capitol deosebit de activ al componisticii și vieții interpretative românești să fie reflectat cu vigoarea și strălucirea ce-i sînt proprii.

Corurile profesioniste vădesc aceeași creștere de netăgăduit a capacității interpretative, concretizată în calitatea artistică pe de o parte și, pe de altă parte, în abordarea unui repertoriu din ce în ce mai exigent, mai diversificat stilistic : acesta cuprinde compozitorii deveniți clasici ai muncii corale (Vidu, Drăgoi, Ursu) cît și autori reprezentativi aparținînd generațiilor actuale : S. Todută, T. Jarda, Al. Pașcanu, D. Capoianu, V. Herman, M. Moldovan, C. Țăranu, S. Pautza, E. Terenyi, Th. Drăgulescu. Cu toată deschiderea stilistică, dominantă rămîne orientarea către lucrările aparținînd tradiției cîntului coral românesc. Absentează, aproape fără excepție, generațiile de compozitori sub 35 de ani, care au preluat și îmbogățit prestigioasa experiență românească în acest domeniu.

Pe măsura trecerii anilor mișcarea artistică de amatori înregistrează cu tot mai multă intensitate efectele acestui cadru excepțional oferit de Festivalul Național „Cîntarea României". Conceput să se desfășoare neîncetat, Festivalul realizează o pulsație ritmică, constantă, vizibilă în evoluția celor mai diverse formații de amatori care își găsesc astfel posibilități adecvate de manifestare artistică, prilejul de a-și desfășura forțele artistice de care dispun, acoperind zona geografică a întregii țări (privită din Capitală pînă la cel mai mic și depărtat sat românesc). Se înfăptuiește astfel nobilul deziderat al culturalizării celor mai largi mase de oameni, educația estetică a întregului popor.

Un rol cu totul deosebit în acest sens îl au formațiile corale, formații cu vechi tradiții în cultura românească. Solicitările mereu crescînde, atît sub aspect cantitativ, cît mai ales sub raport calitativ pe care le-a realizat Festivalul National „Cîntarea României" au condus pe de o parte la constituirea unui mare număr de ansambluri corale iar pe de altă parte la o diversificare tot mai pronunțată a tipurilor de formații corale. Dacă cu ani în urmă se întîlneau mai ales ansambluri mari, cu un număr uneori impresionant de coriști, acum putem semnala tendința tot mai pronunțată de a se alcătui formații corale camerale, grupuri corale (mixte sau pe voci egale, feminine sau bărbătești) alături de care acest tradițional dar important cor mare mixt continuă să existe. Toate aceste fenomene sînt legate în mod nemijlocit de evoluția repertoriului românesc coral care s-a îmbogățit sensibil în ultimii ani cu un mare număr de lucrări de valoare. Deseori, în urma vizitelor în județele țării a delegațiilor de compozitori au rezultat lucrări cu destinație precisă, dedicate unor formații anume, aparținînd întreprinderilor, fabricilor sau uzinelor, caselor de cultură, căminelor culturale. Astfel, nume ca acelea ale compozitorilor D. D. Botez, L. Profeta, M. Neagu, F. Comisel, G. Bazavan, G. Derieteanu, C. Simionescu, I. Alexandrescu, C. Negulescu, A. Dogaru, Z. Popescu, C. Arvinte, D. Alexandrescu, O. Trăilescu, N. Lungu, D. Buciu și mulți alții au apărut frecvent ca autorii unor lucrări destinate direct minerilor din Valea Jiului, muncitorilor din întreprinderile industriale „Grivița Roșie", „Electroputere" — Craiova, U.M.C. București, Uzinele 1 Mai — Ploiești etc., oamenilor muncii din județele Maramureș, Dobrogea, Olt, Argeș, Timiș, Suceava, Gorj, Municipiul București, s.a. Legătura astfel realizată între creatorii de frumos și interpreții amatori s-a făcut direct, nemijlocit, spre beneficiul dublu, atît al compozitorilor (care au cunoscut direct realitatea vie a unor uzine sau a unor locuri ale țării) cît și al formațiilor de amatori. Acestea din urmă au avut posibilitatea să lucreze sub îndrumarea nemijlocită a unor profesioniști de prestigiu cum sînt compozitorii amintiți, care au trans-

figurat artistic realități familiare, dragi acestor formații. La aceste vizite organizate de Uniunea compozitorilor în scopul cunoașterii la fața locului a unor aspecte concrete ale zilelor noastre precum și în scopul acordării unui sprijin direct artiștilor amatori au participat 100 de compozitori. Se adaugă peste 150 de compozitori care au instruit aproape 250 de formații în ultimii ani, contribuind prin sfatul lor competent, prin lucrul efectiv cu aceste formații, la ridicarea calității lor artistice.

Desigur, Uniunea compozitorilor nu a putut acoperi în ceea ce privește concursul acordat de creatori decît un număr mic de formații. Multe dintre ansamblurile corale au fost conduse și instruite de dirijori locali, de obicei absolvenți ai conservatoarelor din București, Cluj-Napoca sau Iași. Pregătirea acestora, calificarea lor profesională și-au spus cuvîntul atunci cînd acestea se îmbinau cu interesul și sprijinul forurilor locale chemate să organizeze activitățile culturale (comitetele județene de cultură, organizațiile de partid și sindicatele din fabrici și uzine sau din diverse întreprinderi, case de cultură, cămine culturale, localități etc.). Din păcate însă s-a simțit lipsa unei coordonări a activității dirijorilor care ar fi trebuit să fie chemați periodic la cursuri speciale de reciclare, unde personalități de prestigiu ale artei dirijorale românești să poată lucra efectiv cu ei, să-i informeze asupra noutăților în repertoriu etc. Evident, ceva s-a făcut în acest sens, însă destul de formal : nu s-a lucrat efectiv, mai mult s-a discutat iar timpul afectat nu a fost corespunzător.

În ceea ce privește formațiile care activează pe lîngă căminele culturale de la sate, ele au acuzat frecvent lipsa specialiștilor care să le îndrume ; în actualele condiții existente în învățămîntul de la sate prezența activă a cadrelor didactice de specialitate (absolvenți de conservator) reprezintă un fenomen extrem de sporadic.

Sugerăm ca Ministerul Educației și Învățămîntului să sprijine soluționarea acestei probleme, întrucît numai prin activitatea profesorilor de muzică din școlile generale din comune și sate se poate asigura, atît elevilor cît și adulților din mediul rural, inițierea necesară în vederea desfășurării unei activități cultural-educative de valoare. Există un număr considerabil de profesori de muzică în mediul rural care nu sînt solicitați să îndrume formațiile artistice țărănești și care în schimb nu au posibilitatea de a efectua norme integrale în calitate de cadre didactice.

Orientarea generală repertorială a formațiilor participante la Festival îmbrățișează trei direcții principale : cîntecul patriotic revoluționar, cu un bogat conținut mobilizator, cîntînd împlinirile zilelor de astăzi, drumul comunist de mîine ; prelucrări de melodii populare sau cîntece concepute în spirit popular și lucrări cu tematică diversă, de obicei de proporții mai mari, avînd la bază creații semnificative din poezia românească. De cele mai multe ori formațiile valoroase au abordat cîte o piesă din fiecare dintre aceste trei direcții demonstrînd dăruirea, avîntul patriotic caracteristic epocii actuale, atașamentul față de cîntecul românesc precum și dorința abordării unor teme majore de viață, unor aspecte de seamă ale spiritualității noastre. Astfel s-a parcurs un bogat orizont stilistic, un evantai de piese valoroase a fost cuprins în manifestările din ultimul timp. Din păcate însă, alături de aceste piese valoroase au apărut și lucrări convenționale, rutiniere care au transformat tema patriotică și revoluționară în formule stereotipe, lipsite de fior artistic pe ambele planuri — poetic și muzical.

Cu sprijinul Consiliului Culturii și Educației Socialiste trebuie să veghem cu mai multă fermitate pentru ca, în viitor, asemenea lucrări mediocre să nu mai fie promovate, lăsînd locul pieselor de autentic suflu artistic, capabile să transmită un puternic mesaj patriotic-revoluționar.

Alături de formațiile corale, un loc important în manifestările muzicale prilejuite de desfășurarea mereu mai interesantă și mai bogată a Festivalului Național „Cîntarea României" îl ocupă solistul instrumentist, micile ansambluri instrumentale și orchestrale (de cameră sau simfonice), cărora li se adaugă colectivele de operă și operetă. Fie că sînt absolvenți ai școlilor populare de artă, ai Conservatoarelor de muzică, ai școlilor sau liceelor de muzică, fie că sînt simpli amatori, soliștii instrumentiști, cu forțele lor, propagă, în fața unui public tot mai numeros și mai interesat de o astfel de muzică, marile valori ale muzicii românești și universale. În legătură cu publicul se poate constata că, la toate manifestările corale sau instrumentale, el a fost, numeric, proporțional cu măsurile organizatorice și de propagandă adoptate de forurile locale ; astfel am putut afla, în repetate rînduri, săli pline la Slobozia sau Buzău, ceea ce nu putem spune însă despre sala în care la Giurgiu au avut loc manifestările muzicale.

Concertele de muzică instrumentală, bine organizate de foruri competente, atrag tot mai mulți iubitori de frumos care-și lărgesc orizontul cultural luînd cunoștință în primul rînd de lucrările compozitorilor români de astăzi.

Este de observat că atunci cînd în cadrul concursurilor ce se organizează cu prilejul Festivalului Național „Cîntarea României" participă cu statut de egalitate formații sau soliști amatori alături de absolvenți ai Conservatoarelor, competiția nu este loială. Ar trebui să se creeze statute diferite pentru aceste două categorii de artiști interpreți, primii fiind amatori și ceilalți semi-profesioniști, de exemplu profesorii de muzică care cîntă în diverse formații. Alături de acești soliști instrumentiști

și formații orchestrale (și de fapt împreună cu ei) colectivele de operă și de operetă prezintă lucrări semnificative din creația lirică românească, uneori scrise special pentru aceste colective.

Uniunea compozitorilor a sprijinit soliștii și formațiile de muzică ușoară participante la concurs atît pe plan repertorial cît și prin îndrumarea directă a acestora de către muzicieni profesioniști de înaltă calificare. În colaborare cu U.G.S.R. a fost realizat și tipărit un volum cuprinzînd noi piese de muzică ușoară destinate artiștilor amatori. La acesta trebuie adăugate zecile de cîntece tipărite de Editura muzicală, numeroasele șlagăre lansate în ultimul timp la Radioteleviziune, toate constituind un bogat și variat repertoriu atît pe plan tematic cît și stilistic. Deși în etapa finală s-a făcut simțită o anumită împrospătare a repertoriului, rămîne încă nerezolvată problema înnoirii substanțiale a acestuia. Cu excepția cîtorva cîntece preluate din emisiunea TV „Șlagăre în devenire", repertoriul soliștilor de muzică ușoară a rămas cel de acum cîțiva ani.

Cauza acestei stagnări repertoriale trebuie căutată în faptul că regulamentul concursului nu a *obligat* la înnoire ci a *solicitat* numai aceasta. Considerăm că varietatea și actualitatea repertorială nu pot fi realizate decît dacă devin *clauze obligatorii de regulament* în concurs.

În acest sens propunem ca fiecare solist și formație ce se prezintă în etapa finală să posede în repertoriu cel puțin 10 lucrări românești, dintre care jumătate să fi fost create în ultimii 2—3 ani. Lăsînd juriului latitudinea de a alege piesele ce vor fi audiate în concurs, se va evita neplăcuta repetare (uneori de zeci de ori) a unei singure piese și se va asigura un repertoriu bogat și echilibrat, care reflectă în același timp actualitatea creației genului.

Nu în ultimul rînd trebuie amintită activitatea de creație a compozitorilor amatori. Desfășurate de obicei în cadrul organizat al Cenaclurilor de creație de amatori (Cenacluri conduse și îndrumate de circa 30 de compozitori și muzicologi), aceste activități atrag peste 100 de participanți. La recomandarea Uniunii compozitorilor, a I.C.E.D. sau a conducătorilor acestor cenacluri, lucrările valoroase realizate în acest cadru au fost promovate pe scenele Festivalului, obținînd și premii.

Sprijinul pe care Uniunea compozitorilor îl acordă continuu activității artiștilor amatori se materializează și în numărul de peste 300 de compozitori care au participat la juriile fazelor de masă, județene, interjudețene și la cele finale ale concursurilor desfășurate sub egida Festivalului Național „Cîntarea României". Acest sprijin poate și trebuie să devină mai substanțial iar pe viitor colaborarea membrilor Uniunii compozitorilor cu artiștii amatori se cuvine să prindă noi contururi, să se extindă, să devină tot mai efectivă, mai directă.

Acestea sînt, stimați tovarăși, aspectele esențiale ale prezenței muzicii în cadrul manifestărilor Festivalului Național „Cîntarea României" în lumina responsabilității creației și creatorilor artei sonore. Sîntem convinși că dezbaterile plenarei de față vor îmbogăți materialul expus conducînd spre formularea unor măsuri eficiente menite să intensifice participarea noastră a tuturor la edificarea etică și estetică a contemporanilor, la răspîndirea frumosului muzical în sferele cele mai largi ale societății, la realizarea programului educației comuniste a maselor *).

*) Material prezentat în ședința lărgită a Comitetului de conducere al Uniunii compozitorilor din R.S.R. din 14 decembrie 1981.

Cîteva trăsături de stil în creaţia lui Mihail Jora

Anatol Vieru

Sînt doar zece ani de la dispariţia lui Mihail Jora — compozitor de importanţă deosebită, dascăl şi îndrumător al mai multor generaţii de compozitori români.

Timpul îşi face lucrarea lui, cerne, aşează, reaşează şi aceasta se întîmplă prin oameni, cu voinţa lor sau fără să-şi dea seama, ducînd încet, treptat, la aşezările definitive ale valorilor.

Fără îndoială, M. Jora e una din marile valori ale muzicii româneşti. Vorbim aici despre felul cum îl vedem, exprimăm o viziune asupra lui. Această viziune se modifică de la o generaţie la alta, căpătînd şi ea, cu timpul, o formă definitivă.

Ne găsim acum într-o perioadă încă destul de apropiată de dispariţia artistului şi dispariţia artiştilor — chiar a artiştilor mari sau tocmai a artiştilor mari — lasă un gol şi în acest gol intră chiar marii dispăruţi. S-a observat aceasta în cazul unui Bach, al lui Debussy şi în multe alte cazuri. La noi fenomenul a fost vizibil după dispariţia lui Arghezi sau a lui Sadoveanu ; un timp parcă s-a vorbit mai puţin despre aceşti artişti ; au apărut voci care să întărească sau să modifice viziunea asupra lor, le-au cercetat limitele, întreţinînd astfel viaţa numelui, a artistului ; căci, inamicul artistului nu este criticarea şi discutarea lui, ci ignorarea sau laudele fără noimă.

La fel s-a întîmplat şi cu Jora, a cărui influenţă personală (emanînd din creaţia sa, dar şi din prestigiul şi farmecul personal al omului), a fost atît de pregnantă în timpul vieţii ! După moartea lui, dacă nu chiar şi în ultimii săi ani de viaţă, s-a observat o oarecare diminuare a importanţei lui, dar această diminuare nu trebuie să înşele. Este o acalmie trecătoare, aceea premergătoare decantării definitive a viziunii despre artist.

Generaţiile care au fost contemporane artistului, în special cele mai tinere, neimplicate în micile adversităţi personale, inerente oricărei colectivităţi într-un moment din existenţa ei, au datoria de a contribui la întregirea portretului artistului, transmiţînd mai departe trăsăturile lui vii. Are loc trecerea de la omul viu la istorie, de la viaţă la legendă, de la actualitatea trecătoare la cea permanentă. Mă gîndesc acum la cei foarte tineri care nu l-au văzut niciodată pe omul Jora şi pentru care existenţa lui reprezintă ceva oarecum abstract.

Fără a invita prin aceasta neapărat la memorialistică şi anecdotică, vrem să reamintim că „stilul e omul" şi că există o anumită interconditionare între om şi operă. Tocmai în perioada apropiată a contemporaneităţii artistului, cînd amintirile şi impresiile sînt încă proaspete, trebuie alimentat acest preţios fond caracteriologic.

Paralela dintre om şi operă nu se poate face la modul rectiliniu. Există doar anumite corespondenţe ; uneori creaţia exprimă omul, alteori îl luminează într-un chip aparte ; ea poate fi pe alocuri chiar în contradicţie cu el.

*

În cazul lui Mihail Jora, cea mai evidentă trăsătură care ne revine în amintire este înainte de toate o anumită pregnanţă şi chiar o vehemenţă a manifestării. Omul vorbea clar, puternic, răspicat ; avea un profil care te izbea de îndată, atît în nemişcare, cît şi prin gesturi, în felul de a se manifesta, aşa încît era imposibil să-l mai uiţi sau să-l confunzi cu altcineva. Bastonul de care se însoţea (Jora a fost invalid al primului război mondial), părea un fel de prelungire a personalităţii sale ; bastonul acesta îl ajuta pe vremuri să-şi sublinieze gesturile, care de obicei erau mari, largi, cu o anumită noblete. Fiind vorba despre baston, trebuie să spunem însă că Jora nu era genul de om contondent ; îşi avea desigur simpatiile şi antipatiile lui, era foarte iute în reacţii (lucru de mirare, avînd în vedere că era moldovean, moldovean care şi-a păstrat cu voluptate vorbirea specifică) însă, oricît de coleric sau agresiv, nu ajungea să fie nemilos.

Se cunosc atitudinile sale de curaj din tinereţe ; nu rareori bătea cu bastonul în biroul mai marilor zilei ; era ocrotitor şi îi apăra pe cei mai slabi.

Felul acesta răspicat de a fi se vedea şi în scrisul lui unde parcă fiecare literă era un portret al celui ce scria ; un scris al cărui caracter angulos s-a accentuat mult spre bătrîneţe.

Omul, care era fundamental bun, se complăcea în a contrazice, a fronda, a fi „în opoziţie". Starea de contradicţie era o necesitate pentru el şi această înclinaţie s-a înmuiat doar către bătrîneţe, înclinînd însă acum spre caricatural.

Aplicaţia spre caricatural se vede în diferitele genuri şi perioade ale creaţiei lui Jora. Ea pătrunde în balete, în lieduri, în piese intrumentale ca *Joujoux pour madame* sau *Poze şi Pozne.*

Totuşi această tendinţă nu e împinsă prea departe, ajunge rar la grotesc. Din caricatură Jora reţine mai degrabă intenţia de a fi răspicat, lapidar şi ironic, de a prinde un tip sau o situaţie din cîteva trăsături. El nu devine însă niciodată devastator ; o anumită moderaţie opreşte această pornire la timp.

În fapt, există substanţe sufleteşti care atenuează tincturile joreşti prea acidulate.

Aceste substanțe nu sînt mai puțin importante pentru omul și artistul Jora. Trăsăturile de blîndețe și duioșie, de generozitate și milă ieșeau repede la iveală în contactul cu omul Jora ; ele se manifestă și în creație, adesea contrabalansînd ceea ce am numit mai sus latura acidă a lui Jora, pînă la a transforma această tendință spre caricatură, pur și simplu în „sare și piper", adică o anumită condimentare prezentă aproape pe toată întinderea muzicii sale.

Gustul pentru condimentarea armonică, melodică, ritmică, este explicabil azi și prin tendințele epocii, dominate de ironicul și neoclasicul, scorțosul Stravinski. O precizare totuși ; ideea de „condimentare" nu vrea să diminueze sau să arunce o umbră asupra soliditățiii profesionale în muzica lui Jora ; condimentul armonic, gustul pentru o melodie acidulată nu vor să ascundă slăbiciuni ale structurii armonice sau nepricepere în conducerea discursului muzical ; Jora a fost un artist cu un meșteșug nu numai deprins, ci și știut răspicat ; peste accidental, conceptul și realizarea artistică rămîn ferme.

În concepțiile sale Jora manifesta uneori și o notă de melancolie, o nevoie de memorialism, o notă de evocare, aspecte — în fine mai umbrite și mai intime — care își fac loc în creația sa încă din perioada mai timpurie. Chiar într-un balet ca *La piață* sau în *Priveliști moldovenești,* se simte duioșie și melancolie în evocare, nevoia și plăcerea de a reaminti. Vioiciunea desenului caracteristic este muiată într-un sentimentalism abia voalat.

Există însă și umbre mari, aspecte de tristețe adîncă, un fior al morții, cutremurări sufletești pe care Jora nu le mărturisea prin comportare și conversație (poate cu excepții pe care doar le bănuim) dar care se fac simțite în opera sa. Aceste tendințe se manifestă mai ales în creația sa vocală, în lied, cîntecul cult românesc, al cărui mare creator modern este. Pe vremuri Jora era considerat mare îndeosebi în balet ; cu timpul însă s-a văzut că cele mai frumoase creații ale sale se găsesc îndeosebi în genul liedului, cu atît mai mult cu cît această schimbare de optică a avut loc în timp ce Jora scotea la iveală creația de lied de la bătrînețe.

În lied, artistul Jora se eliberează în cea mai mare măsură de prejudecățile sale artizanale, de ceea ce ar putea fi considerat ca un tribut adus mentalității muzicale dominante în acea perioadă. În acest gen Jora își lipește urechea de versurile unor poeți admirabili — gustul literar-poetic al acestui compozitor a fost de foarte bună calitate — pentru a descoperi muzica ascunsă în ele. În fapt, compozitorul ascultă muzica limbii române căreia îi găsește o rostire muzicală foarte nuanțată ce nu se va uita niciodată în istoria artei românești.

În lied Jora este un artist mare, liber, total independent și — probabil — inegalabil. Unele din liedurile lui Jora intră cu siguranță în antologia cea mai restrînsă a muzicii românești.

Mai departe, dacă privim pagina de partituri joreană, putem face unele considerațiuni muzicale care se pun la rîndul lor în corespondență (deși oarecum mai îndepărtată) cu omul Jora. O anumită pecete pe care i-o pune învățătura din tinerețe nu-l mai părăsește toată viața ; dimpotrivă, s-ar spune că anii dinspre bătrînețe adîncesc și dezgolesc aceste trăsături. Ne gîndim îndeosebi la muzica pentru orchestră sau instrumentală de cameră, cu conductul ei armonic ferm, dar plin de sinuozități, omogen din punct de vedere al densității vocilor, dar oarecum chinuit, respirînd uneori cu greutate. Predilecțiile schumanniene ale lui Jora capătă sub pana lui o culoare cu totul specială ; Schumann însuși, în trepidația sufletului său romantic, în unele piese de suflu larg, în dezvoltările mai întinse, își pierde respirația ; la Jora acest aspect ia o înfățișare specială, se accentuează, ridică dificultăți în ascultarea muzicii.

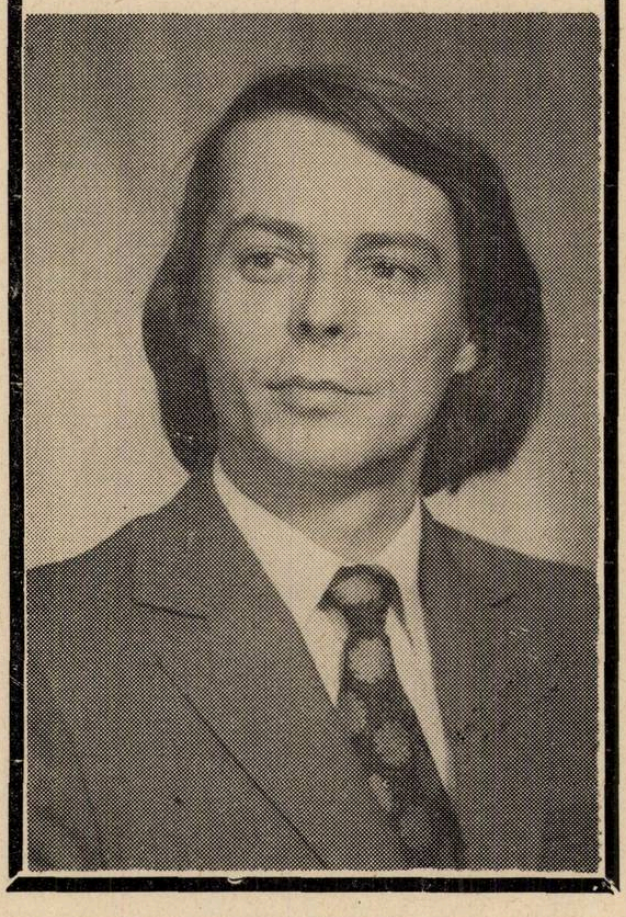
Limbajul armonic este una din dimensiunile cele mai profilate ale personalității lui Jora ; îl recunoști destul de ușor pe artist după succesiunile sale de acorduri cu gust de migdală amară ; este o latură de o calitate deosebită și personală a artei sale, în strînsă legătură și cu desfășurările melodice atît de subtile adesea, însă și întortocheate uneori.

Atunci cînd aceste desfășurări părăsesc domeniul instrumental pur pentru a se aplica asupra unui argument programatic (fie el genul scenic, al muzicii de balet, fie substanța folclorică), dar mai ales atunci cînd sînt menite să se înmănunchieze cu silabele binecuvîntate ale limbii române — ele devin din ce în ce mai sugestive și savuroase, așa cum sînt doar unele din cele mai frumoase pînze ale meșterilor pictori sau versurile marilor poeți români.

Mihail Jora a lăsat nu numai o amintire frumoasă și rămîne nu doar o pagină de crestomație în istoria muzicii românești. În urma lui rămîne o dîră vie, o viziune și un gust anumit care pătrund în chip anonim în orice făuritor de muzică românească. În felul cult de a cînta în limba română, nimeni nu poate face abstracție de arta sa. Ca orice artist important, el a îmbogățit chipul poporului său, a completat cu ceva fizionomia spirituală a acestuia.

De aceea, peste curente și generații, numele și arta lui Jora vor trăi întotdeauna în cultura românească.

MIHAI MOLDOVAN



În fapt de toamnă cînd frunza începe să cadă odată cu lacrima, prohod nescris își sună din partituri nocturne litaniile triste în dangăte de-aramă. Un fulger de o clipă și iată că ne despărțim de MIHAI MOLDOVAN, colegul doborît la cumpăna vieții de destinul orb, același destin ce aștepta să curme cu vocea sa de sfinx demersul temerar al lui Oedip. Cu sufletul cernit îi sîntem însă-aproape, îndurerați că a fost smuls din viață, lăsînd în urmă soție și copii, prieteni în munca de creație ca și iubitori știuți și neștiuți ai operei sale dăruită de muze. Un har de preț trecut-a în abis...

L-am cunoscut mai întîi prin creații care îi zvoniseră harul, un har robust crescînd pe străbuna vatră transilvană, o gîndire subtilă, transfigurată de fiorii stihului lui Blaga, o rostire ascuțită ca rostirea lui Horea sau ca viersul lui Iancu. L-am asemuit cu coborîtori din spița truditorilor pămîntului nostru care de la obîrșii și-au făurit cîntecul odată cu plugul, cu mult înainte de flintă.

Născut la Dej, ar fi împlinit la 5 noiembrie 44 de ani, dacă bătrînul Cronos nu i-ar fi vămuit cu cerbicie zilele. A învățat la Liceul de Muzică din Cluj, apoi la Conservatorul „Gheorghe Dima" cu dascăli de prestigiu ca Sigismund Toduță, Tudor Jarda, Liviu Comes, Gheorghe Merișescu, Traian Mîrza. De la ei a prins să iubească muzica moșilor și strămoșilor făcînd-o să înflorească în grădina sensibilității sale. Și-a întregit apoi ucenicia la Conservatorul bucureștean, în clasele lui Mihail Jora, Zeno Vancea și Anatol Vieru. A lucrat ca secretar și regizor muzical în cadrul instituțiilor artistice ale armatei, redactor la casa de discuri „Electrecord", la Radioteleviziune și pînă ieri la Revista MUZICA, unde ne-a fost cald și apropiat coleg. Mihail Moldovan se mistuia ca o lavă mereu incandescentă, iradiind în luminoase jerbe sonore prea plinul simțirii și gîndirii sale, purtînd titluri ca „Spații și timpuri mioritice", „Vitralii", „Scoarțe", „Tulnice", „Obîrșii", „Omagiu lui Anton Pann", „Cîntare omului" — după Tudor Arghezi, „Proverbe și ghicitori", „Cîntece străbune", „Bocete", „Rituale", „Texturi", „Poeme", „Șase stări de nuanță", „Trepte ale istoriei" — operă, „România vremilor înalte", un mare număr de alte creații orchestrale, camerale sau corale. Cerbicia lui Cronos l-a lovit pe cînd lucra cu ardoare ca să transfigureze muzical povestirea „Bătrînul și marea" a celebrului scriitor american. Mihai Moldovan s-a înscris în frontul căutătorilor de drumuri noi, legat prin sentimente, drum creator și, vai, prin destinul teribil al traiectoriei frînte, de un alt înzestrat compozitor al generației sale, fiu ca și el al meleagurilor transilvane, Liviu Glodeanu. În muzica lui Mihai Moldovan pulsează ritmul vital al muzicalității ancestrale pus în mișcare de o gîndire contemporană, febrilă, dinamizatoare, selectivă și regeneratoare. Arta lui Moldovan este expresivă, densă și rafinată, în cel mai strict sens ; în ea colindă și trepidante motive ale pasului săltat, arhaice sonorități de bucium prin care perpetuăm chemări de veacuri, chemări de milenii. Opțiuni nedesmințite ale unor prestigioși interpreți cum sînt solistul Aurelian Octav Popa, dirijorii Iosif Conta, Mircea Basarab, Emanoil Elenescu, Emil Simon, Cornel Țăranu și Marin Constantin — care în fruntea „Madrigalului" de multă vreme i-a cîntat în primă audiție lucrările. Răspunsul cald și spontan al publicului, rînduri pătrunzătoare de exegeză românească și de peste hotare atestă că muzica lui Mihai Moldovan este îndreptată direct spre punctul de impact cu auditoriul. Înscrisă în permanență în repertoriul de concert, în programele Radioteleviziunii, înregistrată pe disc, tipărită, studiată și popularizată, opera componistică realizată de Mihai Moldovan va trăi cît va trăi cultura pe care o reprezintă. Onorată cu premii și distincții, această operă este o voce personală în concertul zilei de azi și de mîine. Critic de aleasă exigență și putere de pătrundere, Mihai Moldovan a contribuit cu energie la punerea în lumină a nenumărate pagini din muzica românească și universală, negăsind niciodată că este prea puțin să se dăruiască relevării unor lucrări mai modeste sau unor evenimente mai puțin notorii.

În fapt de toamnă cînd frunza începe să cadă cu lacrima odată, prohod nescris își sună din partituri nocturne litaniile triste în dangăte de-aramă. Un fulger de o clipă și harul de preț trecut-a în abis...

În numele Uniunii compozitorilor și muzicologilor, în numele redacției revistei „MUZICA" aduc un ultim și îndurerat omagiu celui care ne-a părăsit cu sufletul deschis și veșnic tînăr, Mihai Moldovan.

Vasile TOMESCU

Pentru pace

În ziua de 9 noiembrie 1981, sala obişnuitelor cenacle săptămînale s-a dovedit neîncăpătoare...

Compozitori şi muzicologi, împreună cu oamenii muncii care lucrează nemijlocit în cadrul Uniunii compozitorilor, tineri şi vîrstnici, au ţinut să fie

prezenţi, ca prin cuvînt şi faptă să-şi dovedească întregul ataşament la valoroasa iniţiativă de pace a preşedintelui ţării — tovarăşul Nicolae Ceauşescu.

Organizată sub egida F.D.U.S. din cadrul Uniunii compozitorilor, întîlnirea s-a desfăşurat într-o atmosferă de mare entuziasm şi de plenară responsabilitate.

Toţi, cu întreaga fiinţă, au ascultat apelul pentru pace — către toate popoarele lumii — emoţionantă chemare adresată de un popor greu încercat, care a plătit cu sînge dreptul la viaţă.

Rînd pe rînd Petre Brâncuşi, D. D. Botez, Vasile Tomescu, Irina Odăgescu-Ţuţuianu, George Grigoriu, Horia Şurianu, Liana Alexandra, Vlad Ulpiu şi Laurenţiu Profeta, au dat glas profundelor sentimente de pace, care animă deopotrivă pe toţi muzicienii din ţara noastră.

Cei mai vîrstnici, cu emoţia clipelor trăite dureros rememorate, depănînd către viitor — ca un semnal de alarmă — marile încercări prin care au trecut în cele două războaie mondiale ale secolului XX, conflagraţii ce au lăsat răni adînci în trupul şi sufletul omenirii, cei tineri, vorbind despre războaie ştiute doar din istorie, dar cu dorinţa de a nu le cunoaşte altfel, au cuprins în cuvintele lor, întreaga semnificaţie a plenarei întîlniri, exprimîndu-şi în cuvinte simple — planuri de viitor, un viitor dorit să fie înfăptuit, să fie împlinit în pace — cîntece de pace, în loc de zăngănit de arme, cîntece de pace în loc de bubuit de tun, emoţii în faţa marilor valori artistice în loc de lacrimi.

În încheiere, ca un singur om, toţi participanţii la întîlnire au trimis o telegramă Comitetului Central al Partidului Comunist Român, personal — tovarăşului Nicolae Ceauşescu — secretar general al partidului, preşedintele Republicii Socialiste Româ-

nia, acordîndu-şi glasul la glasul ţării întregi — chemării de pace a poporului român către toate popoarele lumii.

Zaharia POPESCU

Din activitatea Uniunii Compozitorilor

Vizită de documentare

În zilele de 10, 11 și 12 octombrie 1981 o delegație a Uniunii compozitorilor condusă de dr. Petre Brâncuși, președinte, a făcut o vizită de documentare în municipiul Oradea și în județul Bihor. În perioada respectivă se desfășura ediția I-a a festivalului județean „Crisia", o manifestare interesantă dacă ținem seama de forțele artistice locale precum Filarmonica orădeană (dirijori Ervin Acel și Miron Rațiu), soliști : Dana Borșan, cvintetul de suflători „Vasile Jianu", orchestra de cameră a Filarmonicii, orchestra populară „Crișana", formația corală „Camerata Felix", condusă de prof. Avram Geoldeș și altele. Delegația a fost primită de primul secretar al județului Bihor — tovarășul Gheorghe Blaj. Însoțiți de dr. Gh. Suciu, președintele Comitetului județean de Cultură și Educație Socialistă, de directorul Filarmonicii orădene Alexandru Firez și de secretarul artistic Deneș Sandor, oaspeții au vizitat obiective industriale și s-au întreținut cu elevii liceelor Emanuel Hojdu, Alexandru Moghioroș și cei ai Școlii populare de artă din Oradea și au participat la o întîlnire cu iubitorii muzicii din Salonta unde au asistat la un frumos program artistic prezentat de corul de copii din localitate. De asemenea, s-a organizat o masă rotundă pe tema „Muzica românească în contemporaneitate" la Casa de Cultură a Sindicatelor din Oradea la care au luat cuvîntul dr. Petre Brâncuși, compozitoarele Liana Alexandra Moraru și Irina Odăgescu-Țuțuianu, compozitorii Liviu Comes, Nicolae Brînduș și Valentin Timaru și din partea C.C.E.S., Vasile Florea alături de alți reprezentanți ai gazdelor, dezbătînd probleme actuale ale creației și difuzării muzicii românești în păturile cele mai largi ale publicului însetat de cultură și frumos. S-a relevat ideea îndrumării mai consecvente a mișcării muzicale locale — profesioniste și de amatori — de către Uniunea compozitorilor, prin contacte de acest gen menite să suscite interesante propuneri și schimburi de idei. În final s-au audiat două concerte susținute, primul de Orchestra de cameră și cel de al 2-lea de Orchestra simfonică a Filarmonicii din Oradea, ambele dirijate de Ervin Acel, concerte de înaltă ținută artistică ce s-au bucurat de un binemeritat succes.

Deschiderea cercurilor științifice

Cu o vechime apreciabilă, secția „Educație muzicală" a Universității cultural-științifice, care activează în municipiul București, organizată de Uniunea compozitorilor în colaborare cu Consiliul Municipal al Sindicatelor și-a deschis porțile stagiunii 1981—1982, „stagiunea educativ-muzicală", după cum aprecia dr. Petre Brâncuși, președintele Uniunii Compozitorilor, în cuvîntul care a precedat concertul desfășurat sub cupola Ateneului Român. La rîndul său, Dumitra Istea, membră în Comitetul Executiv al Consiliului Municipal al Sindicatelor, a reamintit că, înființată cu scopul cultivării gustului pentru muzică, în lumina programului de educație elaborat de PCR, această secție a Universității își va desfășura activitatea într-o diversitate de forme, reunind genul simfonic, opera și opereta, muzica ușoară și populară pe scenele cluburilor muncitorești și ale marilor întreprinderi, constituindu-se într-un adevărat laborator al experienței pline de interes, fiind în același timp chemată să demonstreze că „muzica este și trebuie să rămînă un bun al maselor largi". De asemenea, colaborarea cu Uniunea Compozitorilor, a subliniat Dumitra Istea, e de dorit să devină un model pentru colaborarea cu celelalte uniuni de creație. Prefațînd concertul de la Ateneu, muzicologul dr. Octavian Lazăr Cosma a amintit cadrul înălțător al stagiunii care începe, în anul Centenarului nașterii celui mai mare compozitor român, George Enescu. „Bard al poporului său, Enescu", observa Octavian Lazăr Cosma, „a știut să exprime în sunete spiritualitatea, varietatea și dinamismul muzicii noastre străvechi, pe care a asimilat-o și a ridicat-o la recunoașterea valorică pe plan universal". Prin creația sa, prin forța ce o caracterizează, vorbitorul a arătat că Enescu se înscrie în galeria de creatori reprezentativi, unde se află Eminescu, Brâncuși, Luchian ș.a. Caracteristică creației enesciene, evoluția sinuoasă, determinată de starea artistului aflat într-o veșnică căutare și descoperire a celor mai proprii modalități de exprimare, a determinat marea varietate a lucrărilor, între primul și ultimul opus așternîndu-se un drum lung, presărat cu împliniri exemplare.

Interpreții primului concert al stagiunii au înmănunchiat patru din cele 7 *Cîntece de Clément Marot* cu *Cvartetul cu pian, în re major, op. 16* de Enescu și cu *Simfonia a 6-a în fa major, „Pastorala"* de Beethoven. Primele cîntece, excelent tălmăcite de Emilia Petrescu, în compania lui Nicolae Licareț, transparente oglinzi ale stărilor psihologice particulare determinate de sentimentul dragostei, au avut darul să ne convingă, o dată în plus, că investigațiile compozitorului în vîrstă de 27 ani aveau o deosebită suavitate melodică. Cvartetul cu pian, parcă foarte apropiat de suitele enesciene programatice, ne-a fascinat prin desfășurarea unei tematici năvalnice, contrastante și prin arhitectura sudată ciclic, înlănțuind o sonată cu un lied și un rondo-sonată și alăturînd puncte culminante construite prin suprapuneri de elemente. Interpreții cvartetului, ansamblul „Musica Nova", alcătuit din Mircea Opreanu, Gh. Moțatu, Sorin Bulbucan și Alexandru Preda, au susținut, în chip inteligent și reliefant, strălucitor chiar, știmele deosebit de inspiratului opus enescian. Beethoven, se știe, constituia una dintre

marile preferințe ale violonistului, pianistului și dirijorului George Enescu, alături de Bach, Brahms și Wagner. Numeroase programe susținute de genialul interpret conțineau lucrări beethoveniene și au rămas, în istoria muzicii, ca realizări exemplare. Din acest motiv, concertul de la Ateneu a fost încheiat cu *Pastorala*, în interpretarea Orchestrei simfonice a Clubului Sindicatelor Sanitare, dirijată de dr. Ermil Nichifor, ansamblu laureat la toate edițiile festivalului „Cîntarea României". Am ascultat, cu această ocazie, o interpretare în care entuziasmul dirijorului a găsit ecou în rîndul nu mai puțin inimoșilor săi colaboratori, scenele simfoniei beethoveniene răsunînd colorat, cu vibrație.

Anton DOGARU

Cenacluri

Cenaclul Secției de muzică simfonică și de cameră, care a avut loc luni 12 octombrie a.c., a adus în dezbatere problematica muzicii vocal-simfonice contemporane, prin intermediul genului cantatei. Expunînd în prezentarea sa multitudinea, varietatea și complexitatea acestor probleme ce se pun compozitorului contemporan față în față cu creația vocal-simfonică, Theodor Drăgulescu a subliniat cîteva cerințe de ordin general în ceea ce privește echilibrarea elementelor de limbaj muzical, a aparatului orchestral în funcție de compartimentul solistic și cel coral, a îmbinării textului și muzicii în vederea obținerii expresiei celei mai sugestive și emoționante, precum și problema proporționării arhitectonice a formelor muzicale incluse. Oprindu-se în mod special asupra celor trei cantate alese spre exemplificare : *Cantata bucuriei* de Sorin Vulcu (scrisă pe versuri de Cezar Baltag), *Cantata „Lumina"* de Sabin Pautza (scrisă pe versuri de Vasile Filip) și *Cantata „Suflet de țară"* de Theodor Drăgulescu (scrisă pe versuri de Ion Selejan), comentatorul — el însuși implicat în creație — a definit ca trăsătură comună a acestora dorința autorilor de a demonstra că *accesibilitatea* presupune o elaborare atentă, densă, plină de responsabilitate și profesionalitate. Astfel, cele trei cantate reprezintă trei stiluri de exprimare, trei moduri ale muzicii de a fi accesibilă, în interiorizarea lirică a muzicii lui Sorin Vulcu, în pregnanța și conciziunea tematică a cantatei lui Sabin Pautza, în amploarea fin dozată a cantatei lui Theodor Drăgulescu. Audierea cantatelor menționate a fost urmată de discuții și luări de cuvînt care au confirmat calitățile evidente ale lucrărilor. Luînd cuvîntul, compozitorul Emil Lerescu a remarcat seninătatea, luminozitatea și căldura ce o degajă muzica celor trei compozitori, care aduc un suflu nou în creația contemporană românească în genul cantatei cu tematică patriotică, marcînd un binevenit salt calitativ.

Cenaclul comun al Secțiilor de muzică ușoară și corală din 19 oct. a.c. a avut drept scop audierea unor noi înregistrări de lucrări din genurile respective. Prezentarea foarte la obiect a pieselor incluse în program, realizată de Carmen Stoianov a punctat audiția lucrărilor corale : *Un partid avem și o țară de* Radu Paladi — pe versuri de Constantin Cîrjan, *Două poeme despre țară (Conjugarea I, Țara)* de Grigore Nica — pe versuri de Valeriu Bucuroiu, *Noi vom preface timpul* de Adalbert Winkler — pe versuri de Eugen Rotaru, *Lerui, dragului partid* de Gheorghe Bazavan — pe versuri de poetul țăran Miron Abrudan, *Lumina patriei* de Constantin Arvinte — pe versuri de Ioan Meițoiu, *Sub cerul păcii senin* de Mircea Neagu — pe versuri de Victor Tulbure și *Un demiurg a renăscut în noi* de Valentin Timaru — pe versuri de Petre Bucșa. Audiția noilor înregistrări de muzică ușoară a cuprins lucrările : *Balada vechiului menestrel* de Horia Moculescu — pe versuri de George Țărnea, *Cîntăm bossa-nova* de George Grigoriu — pe versuri de Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu, *Cîntă universul* de Paul Urmuzescu — pe versuri de Eugen Dumitru, *Am ales nemărginirea* de Cornel Fugaru — pe versuri de Corina Brăneanu, *Geană de zi* de Adrian Enescu — pe versuri de Corina Brăneanu, *Numai un cîntec fără cuvinte* de Laurențiu Profeta — pe versuri de Eugen Frunză, *Țărm iubit al Mării Negre* de Florentin Delmar — pe versuri de Aristide Mircea, *Cine nu iubește nu știe* de Camelia Dăscălescu — pe versuri de Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu, *Cîntec* de Nicolae Coman — pe versuri de Nichita Stănescu, *Mîndră Hunedoară* de Radu Șerban — pe versuri de Aurel Storin, *Muzica* de Marius Țeicu — pe versuri de Mihai Dumbravă și *România de azi, România de mîine* de Vasile V. Vasilache — pe versuri de Aurel Storin.

M. M.

*

Problemele legate de *Tendințe noi în muzica contemporană românească* sînt în atenția și intră în discuțiile permanente ale membrilor Uniunii compozitorilor, așa că cenaclul cu această temă, desfășurat la 26 octombrie 1981, a constituit un moment așteptat cu deosebit interes. Muzicologul Vasile Tomescu, secretar al Uniunii compozitorilor, în deschiderea lucrărilor, a subliniat însemnătatea tematicii și a discuțiilor pe care le generează, semnalînd prezența la dezbateri, ca invitați, a cîtorva dirijori, interpreți și chiar responsabili și îndrumători culturali, care și-au dovedit, în timp, capacitatea de a sprijini și dezvolta, cu pasiune și sinceritate, noul în planul muzicii noastre. Primul referat al cenaclului, susținut de compozitorul Laurențiu Profeta, s-a referit la problematica specifică în acest domeniu, prezentă în genul muzicii corale și ușoare. Autorul a menționat drept o caracteristică a celor mai noi creații dimensiunea melodică, care nu a fost neglijată nici un moment, izvorînd din tezaurul nostru folcloric. Melosul popular continuă să inspire viguroasa noastră generație de tineri creatori, care nu a întîrziat să fie apreciată pe plan mondial și laureată la cîteva concursuri internaționale. Recent, compozitorii Const. Romașcanu și Irina Odăgescu, alături de Sorin Vulcu și Doina Marian, au deve-

nit laureați la două întîlniri internaționale dedicate cîntului coral, care s-au desfășurat în Columbia și Franța. Ca o ilustrare a celor declarate, Laurențiu Profeta a invitat audiența să asculte două lucrări semnate respectiv de Adrian Pop și Irina Odăgescu. În privința muzicii ușoare, autorul a subliniat, de asemenea, constanta inspirație folclorică de care dau dovadă tinerii creatori, ilustrînd aceste gînduri cu lucrări de Adrian Enescu și Vasile Șirli. O mai mare atenție, a spus vorbitorul, trebuie acordată muzicii de dans, iar un concurs pe această temă, organizat de mai multe foruri interesate, e foarte așteptat.

Al doilea referat al întîlnirii, susținut de compozitorul Adrian Rațiu, a avut darul să pătrundă profund în complexitatea aspectelor pe care le îmbracă fenomenul în genul muzicii simfonice, de cameră și operă. Avînd în vedere noile mijloace prin care se produce muzică, care au dus la îmbogățirea limbajului și apoi gîndindu-ne că aceste genuri lucrează cu valori în timp, se poate spune că înmulțirea punctelor de referință, pe întregul glob, care au îmbogățit indiscutabil aspectele „mondiale" ale fenomenului muzical contemporan, este o dovadă a marilor posibilități care există, a deosebitei preocupări, la care contribuția românească este un punct plin de însemnătate. În participarea sa la dezbateri, muzicologul dr. O. L. Cosma a demonstrat responsabila contribuție a muzicii simfonice în planul larg al formării tinerei generații, drum pe care dezvoltarea documentelor muzicale vechi și continuarea valoroasei tradiții enesciene sînt repere pline de valoare, demne de înnoire din partea tinerilor creatori, care activează în diferite domenii.

*

Există o veritabilă tradiție constînd în sărbătorirea viguroasei școli de creație și interpretare sovietică. Anul acesta, în prima săptămînă a lunii noiembrie, Elena Zottoviceanu ne-a invitat, la sediul Uniunii Compozitorilor, cu gîndul declarat de a ne schița cîteva puncte-reper din creația sovietică, privind diferite generații, genuri diverse, din mai multe părți ale URSS. Programul, deosebit de interesant, alcătuit de laborioasa cercetătoare, a cuprins *Sonata nr. 2 pentru pian* — de Igor Kefalidi, *Trei cîntece de seară* de Iuri Arutunian, *Simfonia a 2-a* de Vl. Țitovici, două fragmente din muzica la filmul *Șatra* de Ev. Doga și *Concertul op. 22 pentru pian* de Rodion Șcedrin. Subintitulată „exercițiu în maniera lui Scarlatti", prima lucrare, scrisă în anul 1968, se articula într-o formă monopartită, cu idei-citat din muzica lui Scarlatti, care erau colate cu o respirație foarte modernă a frazei și a dinamicii. Ciclul vocal-instrumental semnat de compozitorul armean, aparținînd anului 1971, folosea versuri ale poetului chinez Li-Bo. Erau prezente, în aceste pagini, un exotism legat de vechile cîntece armenești, precum și o forță a timbro-ritmului, care articula foarte atrăgător elementul cel mai important al știmei vocale, vocaliza, susținută cu veritabilă măiestrie de Araxia Mansurian. Fondul dinamic al simfoniei lui Țitovici etala o robustețe relevantă miezului liric-imnic caracteristic inclus, impulsul primului învingînd pînă la urmă, sub forma unei suprapuneri pe planuri foarte diferite. Impresiona și de această dată, în cadrul audiției, forma excelentă a prezentării de către Orchestra Filarmonică din Leningrad. Cu voci feminine și chitare, sau cu voci bărbătești și corzi grave, muzica la filmul *Șatra* amintea modele similare, care au însoțit celebre povești de dragoste și suferință, impresionînd prin căldura și pasiunea conținută. Cele trei părți ale concertului de Șcedrin, scris în anul 1966, plecînd de la modelul prokofievian, se bazau pe o forță energetică impresionantă, cu surprize sonore, cadențe și replieri complexe. Centrul de gravitație al materialului, perfect conturat, dimensionat sonor la cote înalte, subordona solistul, care isca permanent volute melismatice ambițioase. În final, ideea unificatoare, vibrantă era „spartă" de pe pozițiile jazzului, folosindu-se elementele intrate în memorie.

Anton DOGARU

Prezențe românești

În fiecare an, sub egida UNESCO, Olanda și Bulgaria organizează alternativ un atelier de creație componistică ce-și propune să surprindă și să analizeze în ce raporturi tradiția muzicală cultă, folclorul și metodele moderne de compoziție se împletesc în muzica contemporană.

La ediția din anul acesta a atelierului, ținută în Bulgaria în luna octombrie, sub îndrumarea de înaltă competență a profesorilor Ton de Leeuw — Olanda —, Alex. Baltin — U.R.S.S., Marin Goleminov — Bulgaria —, compozitori din Vietnam, Olanda, Etiopia, Cuba, Polonia, Cehoslovacia, Bulgaria, România au avut prilejul să facă un fructuos schimb de experiență, completîndu-și în același timp informațiile cu privire la evoluția creației muzicale contemporane universale.

Din partea țării noastre au participat compozitorii Ulpiu Vlad și Cornelia Tăutu care au prezentat colegilor lor lucrări de George Enescu, Aurel Stroe, Theodor Grigoriu, Ulpiu Vlad și Cornelia Tăutu.

*

În cadrul manifestărilor consacrate, peste hotare, împlinirii a 100 de ani de la nașterea lui George Enescu, la Praga a avut loc, la 30 septembrie, o audiție pe discuri dedicată operei marelui compozitor. La „Teatrul Muzicii", compozitorul Costin Cazaban a prefațat, printr-o scurtă introducere, audiția unor selecțiuni din opera *Oedip*.

Discografie enesciană

Continuăm prezentarea integralei stereofonice a creației enesciene editată de Casa de discuri „ELECTRECORD" cu alte cîteva înregistrări, tot din domeniul cameral.

O serie de trei discuri reunite sub viziunea grafică a plasticianului Traian Filip cuprinde lucrări din ETAPE COMPONISTICE variate. Astfel discul ST-ECE 01801 conține *Sonata pentru pian și violoncel în fa minor, opus 26, nr. 1* în interpretarea pianistului Dan Grigore și a violoncelistului Andrei Csaba, două personalități artistice bine cunoscute publicului nostru meloman deopotrivă de la serile camerale ca și de pe scenele de concert ; un cuplu artistic a cărui activitate și-a găsit deja o expresie elocventă în programele remarcabile prezentate în țară și peste hotare. Omogenitate de spirit la care contribuie și afinitățile de ordin afectiv cu universul sonor enescian.

Pe cel de-al doilea disc al seriei, ST-ECE 01804, sînt înregistrate *Sonata nr. 2 pentru pian și vioară în fa minor, opus 6* și *Sonata pentru pian și violoncel în do major, opus 26, nr. 2.* Prima dintre ele apare în viziunea interpretativă a altor doi artiști prestigioși ai scenelor noastre a căror colaborare s-a materializat în realizări de referință — pianistul Valentin Gheorghiu și violonistul Varujan Cozighian. Elena Cosma la pian și Alexandra Guțu la violoncel sînt protagonistele celei de a doua.

Al treilea disc oferă ascultătorilor *Cvartetul nr. 2 pentru pian, vioară, violă și violoncel, în re minor opus 30* în abordarea formației alcătuite din Valentin Gheorghiu — pian, Ștefan Gheorghiu — vioară, Valeriu Pitulac — violă și Aurel Niculescu — violoncel. Lucrarea figura deja în programul uneia dintre serile camerale de la Ateneu, din stagiunea trecută și versiunea discografică apare în acest context ca finalizarea, sintetizarea unei concepții interpretative dezvoltate în timp.

O prezentare grafică diferită și poate nu dintre cele mai izbutite îi este dată discului ST-ECE 01913, care ar fi avut toate motivele de a fi înscris tot în seria descrisă pînă aici. El conține *Cvintetul pentru pian, două viori, violă și violoncel în la minor, opus 29,* în interpretarea formației anterior amintite la care se adaugă George Nicolescu — vioara a II-a. O integrare care se oferea de la sine, mai ales că, conform numărului de ordine, această ediție urmează celorlalte.

Octetul pentru patru viori, două viole și două violoncele, în do major, opus 7, imprimat pe discul ST-ECE 01856, beneficiază de interpretarea celei mai prezente formații camerale printre versiunile fonografice ale acestei integrale, Cvartetul de coarde „VOCES" din Iași, împreună aici cu un grup de instrumentiști ai Filarmonicii „MOLDOVA". Dovadă a consecvenței cu care această formație integrează în repertoriul său, la înalt nivel artistic, opusurile enesciene.

În cadrul unei serii ale cărei alte două discuri le consemnam anterior se înscrie și *Sonata nr. 1 pentru pian, în fa diez minor, opus 24, nr. 1* și *Sonata nr. 3 pentru pian, în re major, opus 24, nr. 3,* pe discul ST-ECE 01691. Interpreta acestor două sonate este pianista Maria Fotino, autoarea unor viziuni de referință caracterizate prin sensibilitate, subtilitate, capacitatea de redare a întregii încărcături poetice din această muzică.

Pe discul ST-ECE 01597 Valentin și Ștefan Gheorghiu, personalități proeminente ale măiestriei interpretative românești mai creează încă odată pentru memoria fonogramei două lucrări al căror destin, în ceea ce privește evoluția pe podiumul de concert le aparține complet, putem afirma, lucrări ai căror clasici tălmăcitori pe scenele românești și mult apreciați pe cele de peste hotare sînt. *Sonata a III-a, pentru pian și vioară, în la minor, opus 25 „în caracter popular românesc"* și *Suita „Impresii din copilărie" pentru vioară și pian, opus. 28.* Un omagiu deopotrivă creațiilor și interpreților.

Discul ST-ECE 0949 reunește mai multe compoziții din perioada de tinerețe a muzicianului, după cum precizează prezentarea care îmbină înaltul profesionalism cu accesibilitatea reală — dèziderat atît de dificil de atins — semnată de compozitorul Adrian Rațiu. *Sonata nr. 1 pentru pian și vioară în re major, opus 2, Cantabile și presto pentru flaut și pian, Allegro de concert pentru două harpe* și *Legendă pentru trompetă și pian.* Interpretările aparțin respectiv pianistei Irina Staicu, violonistului Avy Abramovici, flautistului Virgil Frîncu, harpistelor Elena Ganțolea și Iulia Cochino, trompetistului Iancu Văduva și pianistului Nicolae Licareț.

Repertoriul de lied pe versuri de poeți francezi este prezent pe discul ST-ECE 0412. Protagonistul înregistrării, baritonul Dan Iordăchescu este acompaniat la pian de Valentin Gheorghiu și Wolfgang Scheringer, în interpretarea a trei cicluri ale compozitorului în ordine cronologică *Trei melodii pe versuri de Jules Lemaître și Sully Prudhomme, opus 4, Șapte cîntece pe versuri de Clément Marot, opus 15, și Patru Melodii pe versuri de Fernand Gregh, opus 19.* O mențiune de apreciere pentru ideea de a folosi ca prezentare a acestui disc mărturisirile cu caracter atît de evocator ale regretatului Constantin Stroescu, maestru al multora dintre vocile care fac să strălucească în lume prestigiul scenei lirice românești.

Gabriel TOMESCU

Expoziție omagială „George Enescu"

În ziua de joi 22 octombrie 1981, a avut loc vernisajul EXPOZIȚIEI OMAGIALE „GEORGE ENESCU (1881—1955)" organizată de Biblioteca Academiei R.S. România în Sala de expoziții din Calea Victoriei Nr. 125.

A deschis și a prezentat o comunicare despre viața și activitatea lui George Enescu academicianul pro-

lesor doctor Victor Emanuel Sahini, Directorul Bibliotecii Academiei R.S. România, comunicare urmată de o alta, referitoare la diverse aspecte de bază ale operei componistice a lui George Enescu, rostită de Constantin Stihi-Boos, cercetător științific, membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din R.S. România.

Expoziția cuprinde o mulțime de exponate, cum ar fi manuscrise ale unor lucrări de George Enescu, în original (*Simfonia concertantă, Sonata nr. 1 pentru violoncel, Suita nr. 3 pentru pian, Suita „Impresii din copilărie"*, *Cantata „Strigoii"*, *Preludiu și Scherzo pentru pian, Imn jubiliar, Andante con moto pentru orchestră, Fugă pentru pian, Impromptu concertant pentru pian, Lieduri* etc.), partituri tipărite (între care se detașează ediția în facsimil a operei *Oedip*), fotografii (de familie, cu profesorii săi, cu alți compozitori și interpreți), scrisori autografe (către familie, către G. Georgescu, D. Dinicu, S. Golestan, C. Delavrancea, D. Lipatti, Ed. Caudella și alții), autografe (în special cu leitmotive din opera *Oedip*), diverse acte și tipărituri (ca stenogramele ședințelor Academiei Române din 1916 și 1932, în legătură cu desemnarea întîi ca membru de onoare, iar apoi ca membru titular a lui George Enescu), statutul „Premiului Național de Compoziție GEORGE ENESCU", obiecte personale, timbre omagiale, partituri (de Schumann, Brahms, Bach și însuși Enescu) cu adnotările pianistei C. Chailley-Richez de la cursurile de interpretare ale lui Enescu , ceea ce o face să fie de cel mai real interes pentru specialiști și publicul larg. Au contribuit la ea toate depozitele, colecțiile și cabinetele Bibliotecii Academiei R. S. România și în mod special Radu Ionescu, Gabriela Dumitrescu, Colette Axente, Tutu George Georgescu, Romeo Drăghici, Constantin Stihi-Boos, Petre Popescu-Gogan, Ion Spătan, și alții.

Constantin STIHI-BOOS

Prezențe românești peste hotare

Cu prilejul centenarului Enescu, între 12 și 28 octombrie au avut loc în Berlinul Occidental patru concerte menite să ofere o imagine sumară a creației camerale enesciene, precum și cîteva mostre caracteristice din muzica contemporană românească. Ctitorii acestor „Zile ale muzicii românești" au fost, alături de Consulatul general al României, Școala superioară de artă și Academia de artă din orașul gazdă, Societatea culturală germano-română care poartă numele lui I. L. Caragiale și cafeneaua EinStein (locul în care s-a ținut premiera mondială a lui *Pierrot Lunaire* de Schönberg !), posturi locale de radio și persoane particulare. În afară de cîțiva artiști români din alte țări care l-au omagiat pe cel mai mare muzician al patriei lor de baștină cîntîndu-i *Sonata pentru pian op. 24 nr. 1, Sonata pentru violoncel și pian op 26 nr. 2, Sonata „în caracter popular" pentru vioară și pian op. 25* și *Cvartetul cu pian op. 30 nr. 2*, Cvartetul „Voces" din Iași a interpretat *Cvartetul op. 22 nr. 2* și, cu concursul pianistului Cristian Petrescu — *Cvintetul op. 29* de Enescu, iar „Ars Nova" din Cluj-Napoca a susținut două programe de muzică contemporană. Concertul din 21 octombrie a prilejuit și deschiderea unei expoziții comemorative George Enescu. Programul de sală a fost semnat de Cristian Petrescu care, sub titlul *Muzica nouă în România*, a prezentat publicului vest-berlinez generația Niculescu-Olah-Stroe-Vieru, arătînd necesitatea unei mai bune cunoașteri, în Occident a creației lor, precum și de compozitorul Siegfried Borris — viu aplaudat în septembrie și la simpozionul internațional George Enescu de la București — care într-un succint eseu a încercat, din nou, să dezlege ceea ce a numit Yehudi Menuhin „enigma Enescu".

În ceea ce privește primirea muzicii contemporane românești, presa vest-berlineză a publicat prezentări sumare, dar atente și pline de bunăvoință (pe care nu ar avea rost să le citățm aici), și mai puține aprecieri, acestea din urmă fiind de obicei impresioniste și ca atare numai rareori convergente cu opinia criticilor din țară care cunosc temeinic opera compozitorilor în cauză. În interpretarea ansamblului „Ars Nova", a excelentului bariton Ion Budoiu și a actorului Anton Tauf, *Cîntecele fără dragoste* ale lui Cornel Țăranu compuse pe versurile „mitologico-suprarealiste" ale lui Nichita Stănescu au produs asupra publicului „impresia puternică a unei lucrări ostentativ criptice", Țăranu apărînd ca „un compozitor cu profil propriu". Aurel Stroe, prezent în cele două programe cu un fragment din inedita operă *Pacea*, respectiv cu *Epitafuri*, a fost remarcat mai ales pentru eficiența efectelor vocale de care face uz, precum și pentru relativa consistență a muzicii sale. Dar în *Invocații* de Tiberiu Olah criticul vest-berlinez Hellmuth Kotschenreuter nu vede altceva decît „un colaj din repertoriul ușor perimat al avangardei de ieri". *Heterosynthesis II* de Fred Popovici abordează „zone ale fantomaticului". De o „frumusețe aspră și particulară", piesa *Sugestii* de Octavian Nemescu ilustrează pătrunderea în muzica nouă a României a ceea ce se cheamă „minimal music" ; de altfel se consideră că piesa amintește de *Dharana* a lui Peter Michael Hamel. *Sincronie I* a lui Ștefan Niculescu îl pune pe critic într-o situație dificilă, dat fiind aleatorismul partiturii. În versiunea audiată, piesa a fost atrăgătoare datorită unor „sonorități luminoase de moluscă", dar data viitoare ea poate să se prezinte cu totul altfel. *Imaginați-vă un spectacol Kabuki* de Mihai Moldovan a plăcut ca o lucrare „excentrică", în stare să activizeze publicul care, la Café EinStein, a contribuit cu plăcere la succesul serii intonînd a-uri nazale și i-uri țiuite, concertul terminîndu-se astfel „într-o atmosferă de animație generală". *Mobil* din *Cvartetul de coarde nr. 2* de Lucian Metianu, cîntat de un grup numeros de cordari și suflători a produs nedumerire, lăsînd să se bănuiască substituirea piesei înscrise în program printr-o altă lucrare (lipsa unor indicații în programul de sală l-a făcut pe criticul german

să se întrebe cum un cvartet de coarde poate fi interpretat de atîția muzcieni). (Fl.)

ANIVERSARE

Săptămîna 2—7 noiembrie găzduiește manifestările consacrate aniversării a 25 de ani de la deschiderea celei dintîi stagiuni permanente (1 noiembrie 1956 cu *Tosca*) a Operei Române din Iași. Cu acest prilej, pe lîngă diverse spectacole, printre care în premieră *Samson și Dalila* de Saint Saëns, oferite pe scena celei mai vechi instituții lirico-dramatice din Moldova, are loc colocviul cu tema *Spectacolul de operă și publicul contemporan* ca și vernisajul expoziției „25 de ani de teatru liric, în imagini".

ACTIVITATEA ÎN FILIALA CLUJ-NAPOCA A UNIUNII COMPOZITORILOR

Cenaclul din 28 septembrie a fost consacrat Sonatei pe motive bartokiene pentru vioară și pian de E. Terényi. După cenaclul inițial cuprinzînd organizarea activității pe anul 1981/82 (21 sept.), la 19 oct. membrii filialei au sintetizat participarea la acțiunile de îndrumare, precum și de evaluare — în cadrul colectivelor de selecție —, ca și momentul creator propriu-zis în tematica „Realizări, experiențe și perspective în cea de a III-a ediție a Cîntării României". La 2 nov. a fost prezentată în primă audiție lucrarea „Prolegomenes" de Cornel Țăranu interpretată de cvartetul de coarde al Ars Novei și pianista Ninuca Oșanu-Pop. Compozitorul a expus motivația acestei piese muzicale — in memoriam George Enescu — concepția componistică a lucrării, iar după audiție membrii filialei au purtat discuții.

Ioan FANCSALI

viața muzicală

Concerte simfonice. Mihai Brediceanu — Dan Grigore

La pupitrul Filarmonicii „George Enescu", Mihai Brediceanu și-a început concertul cu piesa simfonică *Memoria Putnei* de Mihai Moldovan, în semn de omagiu adus memoriei compozitorului, stins din viață în mod neașteptat cu cîteva săptămîni înainte. Folosind un limbaj profund original, în care arhaismele și melosul popular se îmbină într-un tot unitar, în cadrul unei arhitectonici bine definite, Mihai Moldovan a creat prin *Memoria Putnei* o lucrare puternic evocatoare, apreciată ca atare de la prima ei audiție la Radioteleviziune, acum cîțiva ani. Muzica vine parcă din neant, în sonorități abia perceptibile ale contrabașilor, creează — pe parcursul a trei secțiuni clar conturate — o atmosferă gravă, cu momente de un intens dramatism, pentru a se pierde în final din nou în neant, după o treptată rarefiere. Compusă pentru o orchestră de cameră alcătuită exclusiv din coarde, *Memoria Putnei* confirmă subtilitatea scrisului muzical al lui Mihai Moldovan, capacitatea sa de a captiva prin creații de o mare concentrare a expresiei, în care o orchestrație transparentă la extrem asigură o limpezime deplină a planurilor sonore.

În *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră în re minor* de Brahms, care a urmat în program, l-am reîntîlnit pe Dan Grigore într-o pagină de o mare diversitate a climatelor, cînd eroică, abruptă, cînd baladescă sau străbătută de acalmii contemplative. Parcurgînd lucrarea cu o emoție reținută, într-o atmosferă dominată de reverie romantică, dar pe fundalul unei precise pulsații ritmice și al unei frazări de mare claritate, Dan Grigore a impregnat rondo-ului final, *Allegro non troppo*, o ambianță spirituală, cu atît mai atractivă, cu cît crea un contrast binevenit cu accentele combative din brețele pur orchestrale. Impresia resimțită a fost că pianistul se află într-o fază de interiorizare, de rafinare a expresiei, de diversificare a mijloacelor sale interpretative.

În concluzia programului, Mihai Brediceanu a realizat o valoroasă performanță dirijorală în *Simfonia nr. 6 în La major* de Bruckner, un opus în care monumentalitatea celorlalte simfonii brucknerieme, dezlănțuirile lor extatice, cedează locul unei evocări predominant lirice a naturii, justificînd astfel denumirea de „Pastorala", ce i s-a atribuit, ca și în cazul celeilalte *Simfonii nr. 6*, de Beethoven. De la început, Mihai Brediceanu a construit tema inițială a părții I, *Maestoso*, dîndu-i caracterul „celui mai strălucitor răsărit de soare din întreaga muzică simfonică", după cum a fost pe bună dreptate definită. *Adagio*-ul, plin de solemnitate, a radiat apoi o lumină blîndă, alternînd expresia bucuriei cu aceea a durerii, pentru ca *Scherzo*-ul să degaje fantezie și o paletă multicoloră. Finalul, *Allegro ma non troppo*, a culminat în fanfara triumfală care reia tema principală a părții I, dîndu-i maximum de strălucire. A fost, în ansamblu, o remarcabilă demonstrație de virtuozitate orchestrală, pătrunsă de un simț al progresiunii dramatice și al concentrării lirice care onorează deopotrivă pe dirijor și colectivul instrumental aflat sub conducerea sa.

Mircea Cristescu — Adina Iurașcu

Sub bagheta lui Mircea Cristescu, Filarmonica „George Enescu" a susținut un interesant program alcătuit în totalitate din lucrări ale secolului XX, ce e drept din perioade mult distanțate în timp — 1916, 1943, 1977 —, dar totuși din veacul nostru.

Pentru început, — prima audiție bucureșteană, după cele de la Brașov și Tîrgu-Mureș, a lucrării *Basoreliefuri simfonice*, dedicată de Iancu Dumitrescu, în 1977, centenarului independenței naționale. Pornind de aci, autorul și-a propus — potrivit propriei sale declarații — să evoce un lirism românesc esențializat într-o manieră corespunzînd aceleia în care Brâncuși a conceput *Pasăra măiastră* ca un simbol al cîntărilor eterne, dar și dramatismul izvorît din gravitatea evenimentelor istorice inspiratoare. Cele două aspecte apar precis delimitate pe parcursul lucrării, începînd cu prima secțiune, în care lungilor flageolete ale viorilor, apoi și ale celorlalte coarde — sugerînd parcă trilurile Păsării — li se adaugă treptat suflătorii, pentru ca un *decrescendo* să ducă la stingerea totală a sunetelor. După o pauză generală, secțiunea a doua izbucnește în *fortissimo* cu acorduri disonante, sprijinite pe tremolo-ul timpanilor, creînd puternice tensiuni dramatice. O nouă pauză generală precede ultima secțiune, în cursul căreia, după polifonia suflătorilor și a coardelor puse în vibrație prin ricoșeu („saltato"), coardele rămîn singure, însoțite de loviturile discrete ale unui lanț în cinel. În cele din urmă, nu se mai aude decît cinelul, ca o vagă reminiscență, apoi liniște...

Ideile așezate de Iancu Dumitrescu la baza *Basoreliefurilor simfonice* se transmit cu o clară acuitate emoțională, datorită simțului său ascuțit al efectelor coloristice, al combinațiilor timbrale. Dincolo de acestea, lucrarea se impune și datorită eficienței construcției, cele două secțiuni extreme, de expresie lirică, înconjurînd secțiunea mediană, contrastantă prin intensitatea dramatismului.

Suita din muzica baletului *Amorul vrăjitor* de Manuel de Falla i-a prilejuit apoi lui Mircea Cristescu realizarea unei versiuni pline de vervă populară iberică, de impetuozitate, mai ales în celebrul *Dans ritual al focului*. Dar ceea ce a impresionat cu deosebire, au fost intervențiile solistice ale mezzosopranei Adina Iurașcu, de o forță dramatică și de un colorit folcloric spaniol cu adevărat extraordinare. După recenta sa creație în rolul Sfinxului din *Oedip* la concertul-spectacol din cadrul Festivalului „George Enescu", Adina Iurașcu a făcut o nouă dovadă a calităților sale vocale ieșite din comun și aceasta într-o pagină de un înalt grad de dificultate, în care se cere o impostație specială, capabilă să facă față unei țesături melodice concentrate aproape exclusiv în registrele mediu și grav.

Ultima lucrare a programului ne-a prilejuit reaudierea unuia din opusurile capitale ale lui Béla Bartók, *Concertul pentru orchestră*. Se cunoaște geneza acestei lucrări, comandate în 1943 lui Bartók de către Serghei Kussevitzky pentru Orchestra simfonică din Boston. Sub aspectul general al unui joc orchestral scînteietor, compozitorul a introdus în secțiunea centrală o *Elegie* — oratie funebră dedicată memoriei Nataliei Kussevitzky —, căreia Mircea Cristescu i-a insuflat o tensiune dramatică de mare intensitate. Am apreciat de asemenea misteriosul clar-obscur al *Introducerii*, caracterul suculent al *Jocului perechilor*, nota de sarcasm din *Intermedial întrerupt* și exuberanța solară a *Finalului*, demonstrînd cu toate afinitatea lui Mircea Cristescu pentru această pagină bartókiană de referință.

Paul Popescu — Diana Popescu

La Radioteleviziune, sub conducerea lui Paul Popescu, — prima audiție în București a noii lucrări a lui Ștefan Niculescu, *Sincronie II „Omagiu lui Enescu și Bartók"*, scrisă chiar în acest an, la sugestia dirijorului Cristian Mandeal, în vederea turneului Filarmonicii din Cluj-Napoca în Berlinul occidental, unde a avut loc și prima audiție absolută. Ștefan Niculescu a reluat aci procedeul folosit în piesa sa anterioară *Sincronie I* din 1979, în care suprapunea pînă la sincronizare fragmente melodice eterogene, cu deosebirea că, de această dată, a apelat la citate din Enescu *(Simfonia de cameră)* și Bartók *(Sonata pentru două piane și percuție)*. Realizînd această nouă lucrare, compozitorul nu și-a propus să evoce, în niciun fel, atmosfera specifică a creației enesciene sau bartókiene, ci să demonstreze că fragmentele preluate *pot fi* sincronizate în cadrul unei lucrări purtînd pecetea limbajului său personal. În acest scop, pe un ison lung al coardelor, temele alese sînt prezentate separat, pentru ca — treptat — între ele să intervină un proces de osmoză, ajungînd pînă la completa lor suprapunere. Odată punctul culminant atins, isonul coardelor reapare ca fundal, rămînînd în cele din urmă singur, în sonorități din ce în ce mai scăzute, pînă la completa lor dispariție. Mergînd mai departe pe această cale, apare evident că Ștefan Niculescu este în măsură să realizeze, în continuare, *Sincronie III, IV* sau *V*, producînd astfel noi dovezi ale capacității sale de a concentra, într-o lucrare profund originală, două sau mai multe motive dintre cele mai diverse sub raport stilistic. Dincolo de această adevărată „gageure" componistică, *Sincronie II* impresionează — după cum a caracterizat-o Gottfried Eberle în ziarul vest-berlinez „Der Tagesspiegel" după prima audiție — prin faptul că „operează cu melodii și armonii clare și dezvoltă o opulentă paletă de culori neo-impresioniste".

Concertul nr. 3 pentru pian și orchestră în do minor de Beethoven a prilejuit apoi debutul în stagiunea uneia din marile orchestre simfonice bucureștene al foarte tinerei pianiste Diana Popescu, în vîrstă de 16 ani, încă elevă a Liceului de artă „George Enescu". Execuția ei, dominată de sensibilitate, de atenția acordată purității contururilor melodice, s-a apropiat cel mai mult de climatul specific al acestui opus beethovenian în luminosul *Largo* central, realizat cu o juvenilă prospețime expresivă.

În *Marea* de Debussy, Paul Popescu a reușit să imprime celor trei schițe simfonice un deplin echilibru sonor. Gradațiile dinamice ale primei secțiuni, mișcările capricioase ale celei de-a doua și logica *Dialogului* final s-au completat în chip armonios, într-o interpretare dominată de vitalitate și de virtuozitate colectivă.

Emanuel Elenescu — Florin Paul

Sărbătorit cu prilejul împlinirii vîrstei de 70 de ani, la Orchestra simfonică a Radioteleviziunii, pe care a condus-o în nenumărate concerte și înregistrări. Emanuel Elenescu și-a început programul cu o selecțiune de fragmente din simfonia dramatică *Romeo și Julieta* de Berlioz, însuflețind partitura de o cuceritoare vigoare în *Prolog* și în *Scherzetto*, de un cald lirism în *Strofe*, de un puternic dramatism în *Recitativul și aria părintelui Lorenzo* și de o impresionantă măreție în *Jurămîntul* final. Alături de orchestră, l-a secondat cu succes Corul Radioteleviziunii, pregătit de Aurel Grigoraș, prezent aproape în permanență, ca un protagonist principal al simfoniei. Dintre soliști, l-am apreciat cu deosebire pe basul Pompei Hărășteanu, pentru glasul său generos, expresia nobilă și claritatea deplină a dicțiunii.

În *Rapsodia română nr. 1* de Marțian Negrea, Elenescu a pus accentul pe instrumentele de culoare, cu ajutorul cărora tema principală de joc popular este înfățișată în numeroase variațiuni, pline de pitoresc.

Solistul serii, în *Concertul nr. 1 pentru vioară și orchestră în Re major* de Paganini, a fost Florin Paul, deținător — între alte distincții — al premiului I la concursul internațional „Niccolò Paganini" de la Genova din 1979. Dificilele probleme tehnice ridicate de partitura solistică au fost rezolvate de tînărul virtuoz cu o remarcabilă dezinvoltură și cu o atenție minuțioasă acordată respectării tuturor valorilor indicate de compozitor. În plus, Florin Paul posedă un rafinament și o eleganță care conferă stilului său interpretativ forță de seducție. În cadența din finalul părții I a Concertului, el a avut deopotrivă fantezie și îndrăzneală expresivă, dînd acestei pagini caracterul unui veritabil foc de artificii. Emanuel Elenescu s-a dovedit și de această dată un acompaniator încercat, prompt în reacții și de deplină stabilitate ritmică.

Edgar ELIAN

Djura Jaksič — Marin Cazacu
Concert dedicat Zilei Națiunilor Unite

Întotdeauna interpretarea lui Händel solicită din partea dirijorului și a colectivului orchestral o aplecare deosebită pentru muzica interpretată ; iar aici, aplecare înseamnă, poate în primul rînd, înțelegere, studiu, parcurgere din aproape în aproape a dificultăților partiturii urmărite pentru a fi rezolvate prin prisma întregului, din unghiul de vedere al unității stilistice, al coerenței unor partituri atît de lesne de dezechilibrat muzical. Poate este o opinie mai puțin întîlnită dat fiind atît de larga încetățenire a convingerilor că muzica preclasică ar fi exclusiv o muzică de atmosferă (lucru știut — atmosfera nu implică prea multă preocupare pentru parcurgere intelectuală), o muzică impresivă (ce poate fi mai evident distanțat de înțelegerea sub luminile inteligenței decît banalul-impresiv, decît imediatul-impresionist ? !). În interpretarea dirijorului iugoslav Djura Jaksič, personalitate de renume mondial, prezență permanentă la pupitrele orchestrei simfonice a R.T.V. și a operei din Belgrad, *Concerto grosso opus 6 nr. 7* de Händel a avut acea deosebită (impresie de) rotunjime pe care o provoacă o interpretare respectînd, suplu însă, datele unei muzici, la o primă vedere atît de departe de „excrescențele" complexității, atît de străină unor (deplasat) excesive examene critice. Însă, rotunjime înseamnă proporție, armonie înseamnă echilibru, dozare, atribuirea și respectarea de priorități în desfășurarea simultană sau succesivă a vocilor — iar acestea sînt tot atîtea fenomene de ordin muzical care nu pot fi străbătute, înțelese, transmise (interpretate) decît sub o formă în care primează intelectul (aceasta nu presupune însă căderea în cealaltă extremă : a hiperraționalizării unei muzici atît de aparent-modeste, atît de spendid-discrete). În interpretarea propusă, am putut distinge îndeosebi o minunată dozare a contrastelor, a echilibrelor între părțile concertului, succedîndu-se prin alternarea tempilor și caracterului, înlănțuindu-se în spiritul impunerii unei (interesant realizate) egalități, deosebindu-se prin parfumul bine impregnat al caracterului dansant al părților, „îngrijite" dirijoral cu minuție, redat orchestral însă cu sensibilitate dar și cu scrupulozitate. Toate acestea ar putea fi tot atîtea argumente pledînd în sprijinul interpretării propuse și realizate de dirijorul iugoslav Djura Jaksič (dar și pentru acest punct de vedere în ceea ce privește înțelegerea critică) ; mai mult decît toate însă, a convins sinceritatea, autenticitatea interpretării, pentru că, indiferent de convingerile muzicale ale dirijorului și interpreților, ceea ce străbate și impresionează în primul rînd este armonia, coerența, „egalitatea" dintre ceea ce se simte și ceea ce se intenționează.

În interpretarea *Simfoniei concertante pentru violoncel și orchestră opus 8* de George Enescu, talentatul violoncelist Marin Cazacu, laureat a numeroase concursuri naționale și internaționale, a oferit o interpretare pe deplin convingătoare. Și într-adevăr, ceea ce a convins în versiunea partiturii solistice semnate de Marin Cazacu a fost tocmai acea perfectă, „egală" stăpînire a tuturor registrelor unei partituri atît de „capricios"-inegale pentru solist : cantilene interpretate la temperatura unui *vibrato* cvasiincandescent, pasaje de strălucitoare virtuozitate, alternînd duble corzi și valori scurte, momente de dificilă integrare ritmică într-un

ansamblu orchestral, lucrat cu o deosebită complexitate de compozitor și, mai ales, trecerea din momentele de lirism, impregnat de acea tentă de nostalgie atît de specifică melosului enescian în momentele de virtuozitate, de bravură, de brianță instrumentală. În concluzie, o versiune interpretativă a *Simfoniei concertante* pe deplin convingătoare, mai ales că valorosul ei interpret a fost secondat de o orchestră preluînd cu promptitudine momentele de tutti, retrăgîndu-se discret în spatele solistului în momentele de acompaniament.

În încheierea serii, *Simfonia a VIII-a în Sol Major opus 88* de Antonin Dvořak. Am ascultat o versiune interpretativă reușind convingerea unui public receptiv cu „instrumentele" unei muzici deosebit de plăcute, a unei muzici atrăgătoare prin paginile de sonoritate intensă, de tutti orchestral, prin momente de ridicări sonore ale alămurilor sau prin pasaje în tempi susținuți. Iar ceea ce devine interesant în această atrăgătoare interpretare a fost tocmai acea impresie convingătoare de bucurie de a face muzică impresie însoțind o evoluție fără emfaze inutile, fără sofisticări sau speciozități, interpretare simplă, muzicală, „eficientă", convingătoare.

Ion Baciu—Mihaela Martin

Simfonia a VII-a „Energia" de Wilhelm Berger se înscrie ca moment de răscruce într-o creație unitară în mod deosebit, unitate lăsîndu-se descrisă prin așezarea sub semnul melodicului, al unei melodici colțuroase, cu contururi abrupte și stranii ricoșeuri, melodică mișcîndu-se imprevizibil pe scara muzicală. Stranie este această muzică care pare a se mișca într-un spațiu închis pentru a nu ajunge nicăieri, care, deși urmează secvențe, transpoziții și multe alte procedee componistice de propulsare dinamică și de ordin arhitectural, nu primește intim decît „lipirea", juxtapunerea, aspirînd la spiritul unei construcții ridicîndu-se organic. De ce frecventele îngroșări pe verticală ale muzicii lui Wilhelm Berger se arată a fi de scurtă durată, retrăgîndu-se aproape imediat la două voci ? De ce această muzică se desfășoară aproape permanent sub aspectul unei polifonii în exclusivitate, larg espațiate, pe spații și distanțe imense ? Vizibilă este, în creație, detașarea de spiritul polifoniei tradiționale ; și într-adevăr, suprapunerile de voci atît de des întîlnite în muzica lui Wilhelm Berger țin mai mult de acel inconfundabil spirit melodic cerînd, în primul rînd, punere în relief a vocii și de-abia apoi autonomie. Stranie este această remarcabilă creație muzicală atît de scrupulos ridicată pornind din legitățile secțiunii de aur și ale șirului lui Fibonacci pentru că frecvente sînt contrazicerile între subiectivitatea, între psihologia auditoriului și o cadență „implacabilă" atribuită muzicii, urmînd cu strictețe criterii de ordin numeric.

Concertul nr. 3 în si minor pentru vioară și orchestră de Camille Saint-Saens (dedicat renumitului virtuoz al instrumentului Pablo Sarasate și interpretat pentru prima oară acum o sută de ani) este o încercare pentru orice solist. În concertul susținut la Radio, acompaniată de orchestra simfonică a Radioteleviziunii, dirijată de Ion Baciu, dificilul rol de a susține această partitură i-a revenit tinerei violoniste Mihaela Martin, deja o personalitate binecunoscută a scenelor naționale și internaționale, personalitate interpretativă distinsă în repetate rînduri cu laurii unor prestigioase competiții. Am reîntîlnit aceleași trăsături ale unui stil interpretativ caracterizat în primul rînd prin fermitate, printr-o flexibilitate ca cea a unei lame de oțel însă, stil interpretativ unde rolul preponderent îl joacă vigoarea, aplombul violonistic, o sigură prezență, uneori vehemență față de lucrările cîntate. Fără acea deosebită suplețe a (deja) marilor instrumentiști, interpretarea ar fi fost brutală ; Mihaela Martin știe însă să păstreze în fața publicului, dintr-un temperament debordînd de muzicalitate, exact atît cît este necesar pentru a nu devia în gust îndoielnic sau într-o subiectivitate împinsă la extrem și, prin aceasta, inaccesibilă (și neinteresantă)) pentru ascultători. Dovada peremptorie au constituit-o minunatele pagini ale părții lente în care instrumentista parcă s-a metamorfozat subit (pentru a reveni la același viguros „numitor" în partea finală), dînd expresie reținută și cantabilitate, topind reliefurile line și rotunjirile savante ale unei superbe partituri, într-o interpretare mai mult decît foarte „învecinată" acestei muzici : într-o interpretare suprapunîndu-se, cu foarte mici imperfecțiuni, peste reliefurile lucrării (suprapunere însoțită de un acompaniament realizat în spiritul unei desăvîrșite discreteți, în spiritul unei muzicalități de aleasă ținută).

Simfonia a II-a de Johannes Brahms a încheiat o seară ridicîndu-se la nivelurile înalte ale unei ținute profesionale autentice. Și într-adevăr, dirijorul Ion Baciu este un maestru al reliefurilor muzicale line, așezate, al întinderilor sonore cu vagi asperități, întinderi ascunzînd însă nebănuite tensiuni și virtuți expresive ușor de trecut cu vederea, greu însă de așezat în lumina lor cea mai potrivită. În partitura brahmsiană, aceasta s-ar putea traduce prin sublinierea unei deosebite măiestrii în descrierea reliefurilor sonore, accentuîndu-se, în mod firesc (însă cu o naturalețe aparținînd personalităților muzicale deosebite) tensiunile unei construcții la limita (atît de rafinată) între masiv și suplețe, la marginea (atît de greu de „pipăit") între autenticitate și succedaneu, între amplitudine de construcție și simplă îngrămădire de elemente muzicale disparate. Exemplară rămîne așadar această colaborare excelentă între un eminent șef de orchestră și un colectiv căruia dirijorul a știut ce să-i ceară iar orchestra a putut să-i răspundă muzical la nivelul pretențiilor (foarte ridicate) avute.

Viorel CREȚU

Festival Schumann

Uvertură, concert, simfonie... Triada obișnuită a programelor simfonice se dovedește, în cazul lui Schumann, perfect capabilă a înfățișa ipostazele fundamentale ale creatorului romantic, fascinat de literatură (*Manfred*, după Byron), de aura virtuozului (*Concertul pentru pian*, dedicat soției sale, Clara Wieck) și de reliefurile monumentale (*Simfonia a IV-a*, amplă desfășurare de forțe sonore). Iar dirijorul elvețian Kurt Brass, parcurgînd aceste ipostaze schumanniene, a avut ocazia să-și etaleze în fața publicului bucureștean o bună parte din calitățile ce fac din el un profesionist al bagheteî, în cel mai deplin înțeles al cuvîntului. Sub aparenta monotonie a gesticii sale, în simplitatea și extrema economie (parcimonie chiar) de mijloace dirijorale utilizate, se ascunde o mare cantitate de informație transmisă orchestrei, ceea ce face foarte eficientă această manieră de a conduce ansamblul. Iar sub aparența ursuză a prezenței sale la pupitrul dirijoral se ascunde un artist căruia practicarea meseriei, în momentul suprem de concentrare și dăruire, îi produce încîntare. Degajarea pe care Kurt Brass a dobîndit-o printr-o experiență îndelungată (degajarea, rod al rutinei în accepțiunea cea mai pozitivă a termenului) se aliază cu o fermitate și o promptitudine în „comenzi" ce asigură execuției parametrii de calitate indispensabili ; iar concepția personală asupra muzicii lui Schumann dezvăluie cu precădere filiația brahmsiană a compozitorului (în sensul anticipării, evident), prin reliefarea polifoniei și a masivelor armonice. Originală este, la Kurt Brass, gîndirea monolitică a discursului, remarcabilă mai cu seamă în interpretarea *Simfoniei*.

În compania lui Kurt Brass, pianista Ilinca Dumitrescu inspiră, cîntînd *Concertul* de Schumann, judecăți asemănătoare acelora produse de versiunea pe care a realizat-o în „fratele nordic" al acestei lucrări, *Concertul pentru pian* de Grieg. Temperament romantic, tînăra interpretă se regăsește cel mai bine în episoadele de visare și poezie diafană ale partiturii, trăite cu o remarcabilă sinceritate a sentimentului.

Luminița VARTOLOMEI

Musica Nova

Deschizînd stagiunea camerală cu un recital susținut de ansamblul Musica Nova, Filarmonica „George Enescu" intenționa cu siguranță o lovitură de gong cu putere de simbol. Spunem aceasta, convinși de faptul că valoarea formației impune un anumit nivel de calitate, pe care probabil noua componență a lectoratului muzicii de cameră a reputatei instituții muzicale bucureștene dorește să-l mențină, pentru ca să putem vorbi de o continuitate, asigurată pînă în prezent, de-a lungul anilor, cu competență, de excelentul organizator de concerte și muzician de calitate care este Suzana Zuperman, care prin pensionare nu va rupe, dorim s-o credem, legăturile afective atît de strînse cu viața de concert. De asemenea, sîntem convinși, muzica românească se va afla și mai departe în centrul preocupărilor și va beneficia de interpretări la înălțimea celor semnate de Musica Nova, în recitalurile sale trecute și, implicit, în cel de care ne ocupăm aici.

În mod firesc, acest recital l-a avut în centru pe Enescu, în acest an al centenarului, căruia însă i-au fost alăturați trei tineri compozitori : Anton Dogaru, Costin Cazaban și Șerban Nichifor. Am avut ocazia unor evaluări interesante, ușurate și de prezentarea vie a lui Iosif Sava, care, și de astă dată, printr-o tendință reportericească, a instalat o notă aparte de comunicare în dialogurile spontane la care i-a provocat pe cei trei, care au făcut sublinieri bine venite pe marginea tendințelor muzicilor din program ; atragerea compozitorilor la realizarea comentariului în cazul muzicii contemporane se dovedește, de fiecare dată cînd se aplică, benefică și credem că formula adoptată în seara respectivă merită a fi semnalată.

Am ascultat, deci, mai întîi *Intersecții studiate, Coral și Evaziune, pentru vioară, violă, violoncel și clarinet*, reîntîlnind predilecția pentru o anumită austeritate inițială în tratarea sonoră, care ni se pare proprie la Costin Cazaban, un anumit *suspense* integrat structurării foarte minuțios urmărite în prima secțiune, care fără a deconspira ceea ce avea să se întîmple, ne sugera totuși insolitul evenimentului sonor ulterior, exploziv în planul ideilor și realizat cu simplitatea care-i conferă, la nivelul auditorului, surpriza și satisfacția pentru ineditul rezolvării.

Șerban Nichifor, în *Canto di speranza, pentru vioară, violă, violoncel, clarinet și pian* se află în continuare în căutarea unui spațiu ideal, atemporal, un spațiu idilic, către care îl poartă probabil adevărata sa obsesie pentru redescoperirea melodiei. Și aici, ca și în alte lucrări, tînărul compozitor realizează contraste de culoare sonoră între o primă parte mai frămîntată și rezolvarea luminoasă, simplă și foarte comunicativă.

Anton Dogaru și-a reafirmat preocupările pentru investigații în domeniul vocii umane, oferindu-i mezzosopranei Adina Iurașcu încă o posibilitate de afirmare prin cele *Patru cîntece pe versuri de Valeriu Bucuroiu : Dialog, Lumina, Vis, Vorbe (voce și ansamblu instrumental)*.

Creația enesciană nu a fost prezentă doar prin *Trio pentru vioară, violă și violoncel în la minor*, care-și datorează, după cum se știe, prezența în conștiința noastră aceluiași ansamblu Musica Nova. Am putut asculta cu această ocazie și *Cvartetul pentru pian și coarde în re minor, op. 30*, pe care îl audiasem în recentul festival, în interpretarea cvartetului francez „Bernède". De astă dată, am regăsit intactă lumea miraculoasă ce se degajă din paginile acestui opus, atît de înrudită cu cea a sonatei „în caracter popular românesc" ; Mircea Opreanu, Sorin Bulbucan, Gheorghe Moțatu și Alexandru Preda au știut să ne-o redea intactă, printr-o trăire românească adevărată, singura capabilă să ducă la descoperirea inflexiunilor intime și a ace-

lei agogice în permanentă instabilitate, provenită din aerul improvizatoric al lăutarilor și totodată din amprenta de vocalitate pe care arta lui George Enescu ne-o transmite. Contribuția pianului ni s-a părut remarcabilă, Alexandru Preda arătîndu-și din plin virtuțile de colorist, oferind astfel partenerilor săi un fundal de mare transparență și continuă recreare a stărilor sonore.

În noua alcătuire, Musica Nova rămîne aceeași formație de prestigiu : Gheorghe Moțatu (violoncel) și Sorin Bulbucan (violă) sînt două nume noi, care intră cu autoritate în acest adevărat club muzical de elită condus cu mînă sigură de Mircea Opreanu.

În lipsa lui Florian Popa, aportul clarinetistului Petre Ignățoiu se impune a fi consemnat.

Vladimir POPESCU-DEVESELU

Concert „Omnia"

Cu fiecare reapariție, de altfel înscrise într-o rezonabilă periodicitate, ansamblul „Omnia" se redimensionează ca formație de autoritate, cu instrumentiști experimentați și, în același timp, deschiși sugestiilor noului, cu apetența adevărului expresiv, cu discernămînt repertorial. Sub conducerea lui Marin Soare (de pe acum constantă valorică dirijorală, alături de aceea, mai demult stabilită, ca instrumentist), formația a aliniat un „sextet" de titluri din muzica românească de dată recentă, de altfel, majoritatea (dacă nu toate ?) gîndite expres pentru deja inconfundabilul ansamblu, cu punct de sprijin pe suflători și percuție.

Pînă mai ieri studentul Sorin Lerescu (confuzia aparține semnatarului cronicii, pentru care timpul a început să treacă puțin prea repede), în *Muzică pentru saxofon și percuție*, reface cu proprie aplicație trasee parcurse de stilul ultimelor decenii, iar semnătura i-o certifică sensul contrastelor, cu suspensii bine intercalate, simțul sonorităților de percuție (în partea întîi, cu excelentul Gabriel Teodorescu, rar protagonist în drept, dar adevărat solist ca înzestrare), în general just simțita evoluție în timp a instrumentelor, a micro-tematicii saxofonului (partea a doua) și capacitatea de sumare timbro-structurală, în ultima parte, datorită emergenței dintr-o stilistică unitară.

Ofrande, revenire în atenția „Omniei", și a noastră, a compozitorului Paul Rogojină, probează o expertă mînuire a ansamblului în valuri și suprafețe quasi-ornamentale, care își trădează aderența la post-expresionism, cu mai marcată înclinație spre geometrizare. Compozitorul își „aude" muzica cu adevărat, expert, are darul de a constrînge evenimentele pe care apoi le relaxează cu justificare interioară, muzica sa denotă un spirit ludic și logic, totodată.

Încă am verificat : n-am fi ghicit vîrsta maestrului Ludovic Feldman doar comparîndu-i muzica cu a mult mai tinerilor săi colegi de afiș. Mai mult, compozitorul are încă o minunată capacitate de a renuvela ceea ce era deja nou, de a-și apropria ceea ce, oricum, îi era propriu, de a detalia ceea ce era doar moment în scriitura tensionată a muzicii sale recente. Aici componenta melodică, într-o poli(hetero)fonie de obîrșie enesciană este mult savurată, mutațiile de registru expresiv încă și mai grăitoare, cu elipticul lor decupaj, cu „graba" compozitorului ambiționînd sugestia, nu descrierea. Există aici o tehnică perfectă a eludării tranzițiilor explicite, o amplificare, prin prescurtare, a impactului informațional (ceea ce privește chiar și culminația, pe temă largă, finală, aluzie enesciană vădită, doar că brizată elocvent).

Sugestii poetice, o sensibilitate de calitate optimă, abundă în lucrarea *Oratio II* de Călin Ioachimescu. Între gîndirea formală și conotația vibrantă, compozitorul găsește o medie virtuoză, legitimînd structural rapelurile naturiste și însuflețind comunicativ strategia compozițională. Filmul muzical derulează sonorități plastice, pe bandă, intervenții rafinate ale instrumentelor, iar în climatul neo-consonanței, Călin Ioachimescu se distinge prin aceea că nu-și droghează gîndirea, abandonîndu-se euforiei (euforiei) cu rimembranțe melodice, ci decupează, ascultă, controlează cerebral.

Între compozitorii propuși ultimilor stagiuni. Violeta Dinescu Lucaci înseamnă un talent indiscutabil. Și în dialogul a doar două instrumente *(Piesă pentru trompetă și trombon)*, compozitoarea are personalitate în melodică și cezuri, chiar și un fel de detașare ironică, în același timp, care o salvează de excesul de „expresie" atît de voit uneori, în partituri recente. Efectele instrumentale nu lipsesc, ci sînt bine încadrate în linia evolutivă a instrumentelor. Simțul muzical și imaginația adecvată, pe o arie bine prospectată auditiv, funcționează cu promptitudine, reușind să încălzească două instrumente tratate de neoclasici „la rece".

În final de concert, o piesă într-adevăr „de formație", de plăcere în cînt, de divertisment cu bună simțire în muzică, *Septet instrumental* de Dumitru Bughici. Compozitorul, care apelează de atîtea ori la jazz nu-l „importă" ci-l rescrie, fără să-i strangulеze verva dar și fără să-și decline responsabilitatea semnăturii. Forma, rămînînd clară, destinsă, este spontană, și virtuozitatea indubitabilă a membrilor ansamblului este pusă pe rînd în valoare.

Nu putem încheia fără un cuvînt despre comentariul plin de strălucire, tot avizat cît inventiv al compozitorului Dinu Petrescu. Un cuvînt deci (de altfel, cea mai nimerită calitate, în prilej) : incitant.

Costin CAZABAN

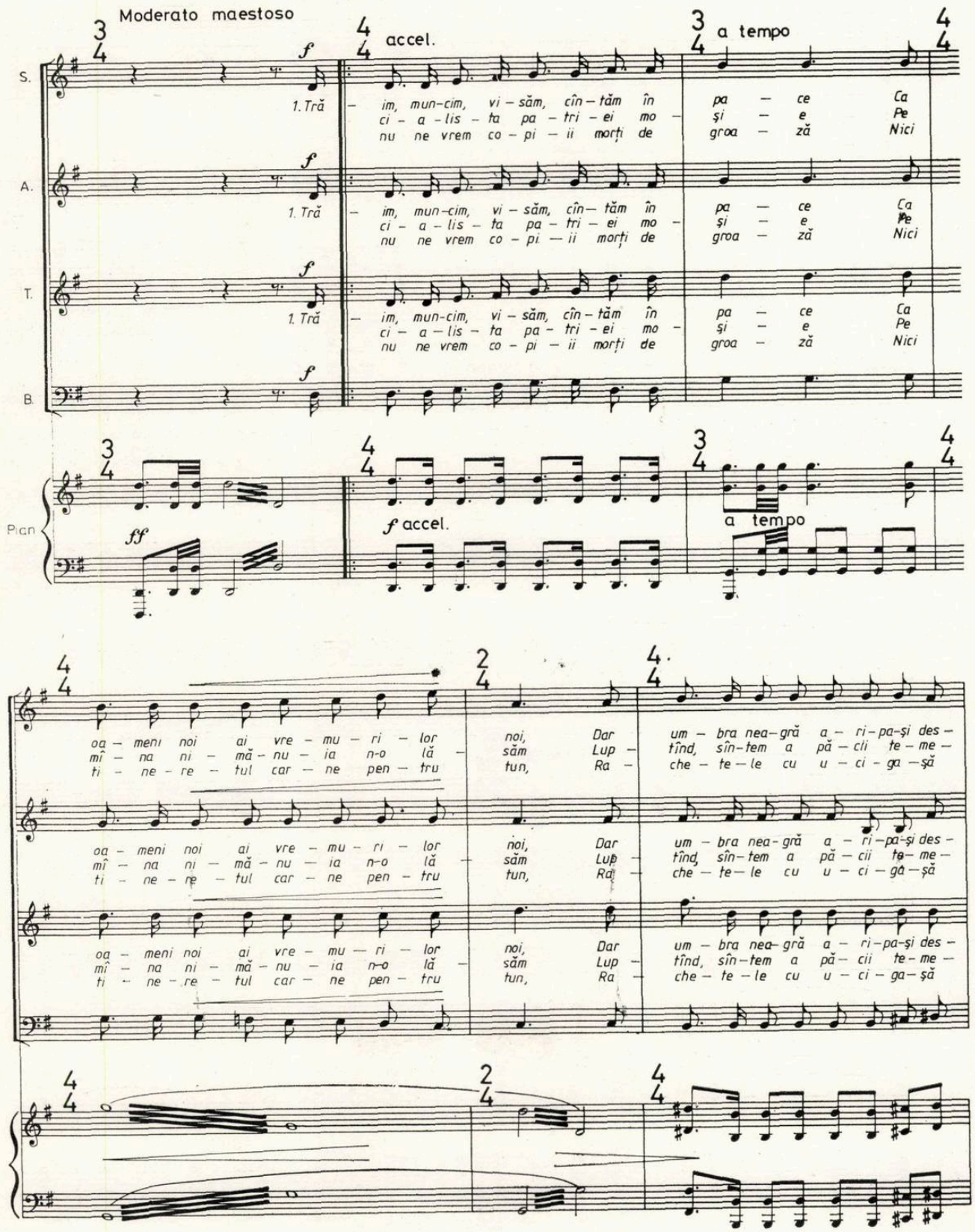
Cvintetul „Concordia"

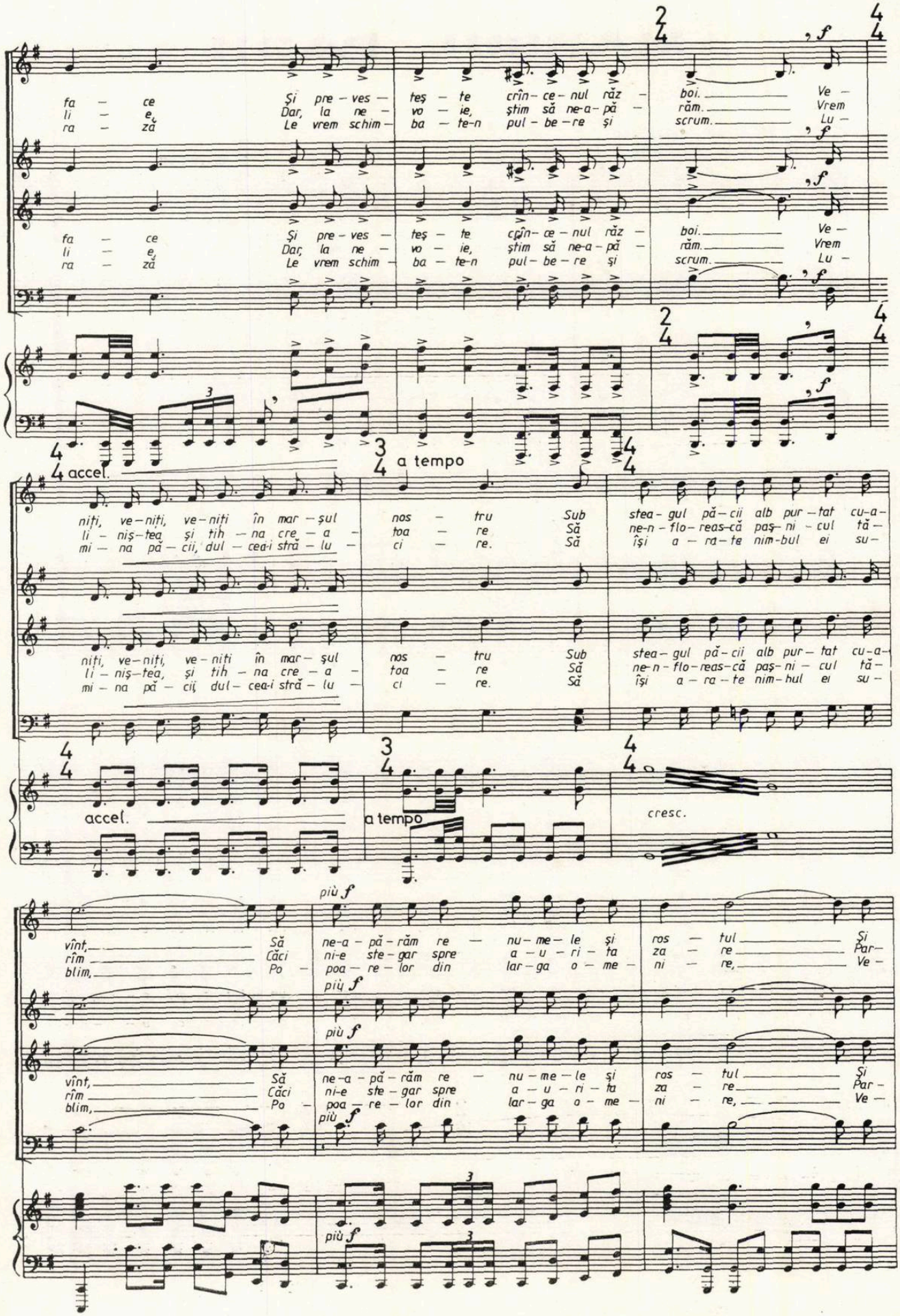
Există în viața de concert apariții care prevestesc, încă de la început, itinerarii artistice fructuoase. Nașterea unui ansamblu cameral constituie evident un prilej de bucurie pentru membrii săi. Permanentizarea înseamnă mult mai mult, pentru că prin ea se poate tinde către un organism dătător de reale satisfacții, capabil nu numai de reali-

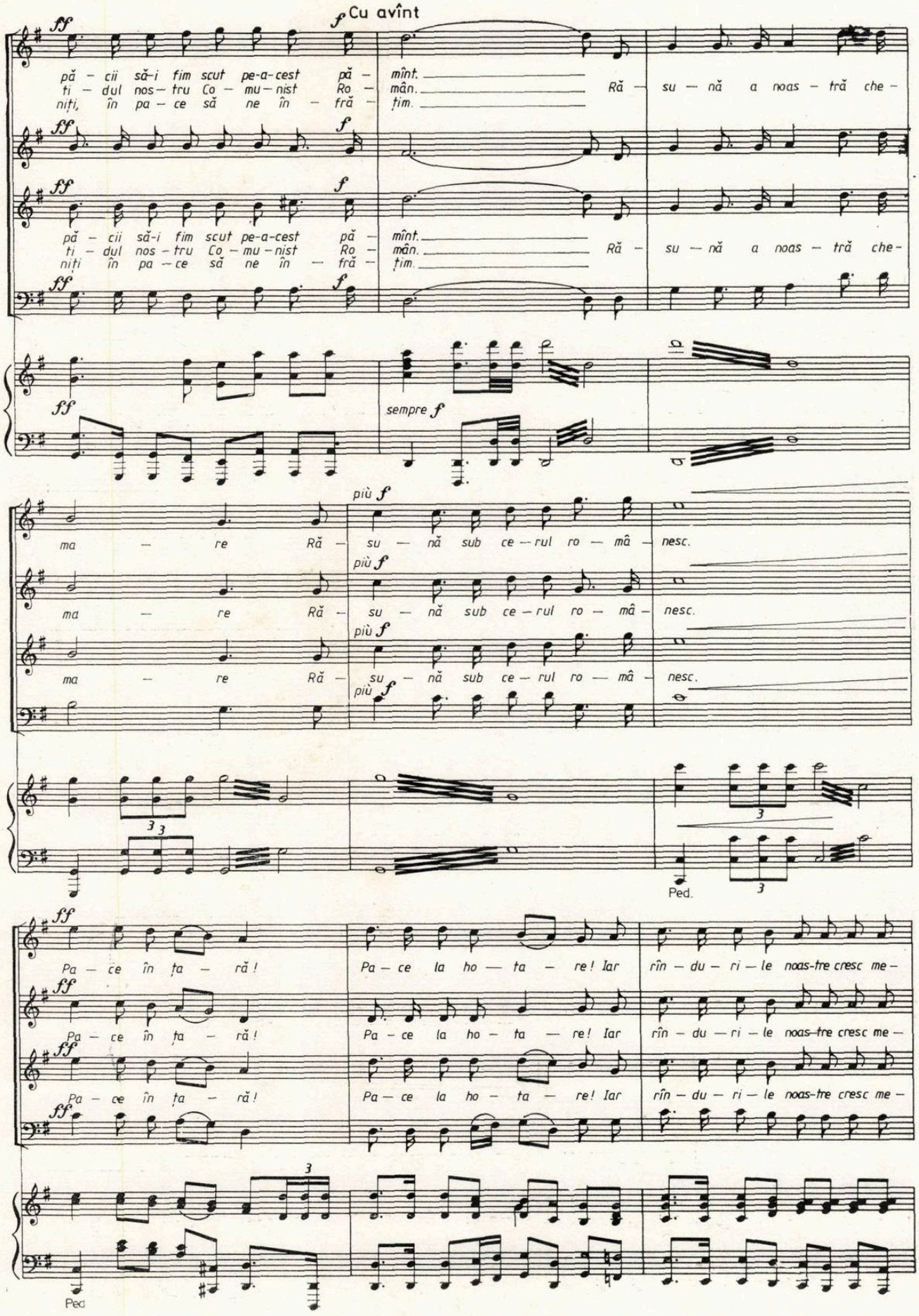
MARȘUL PĂCII

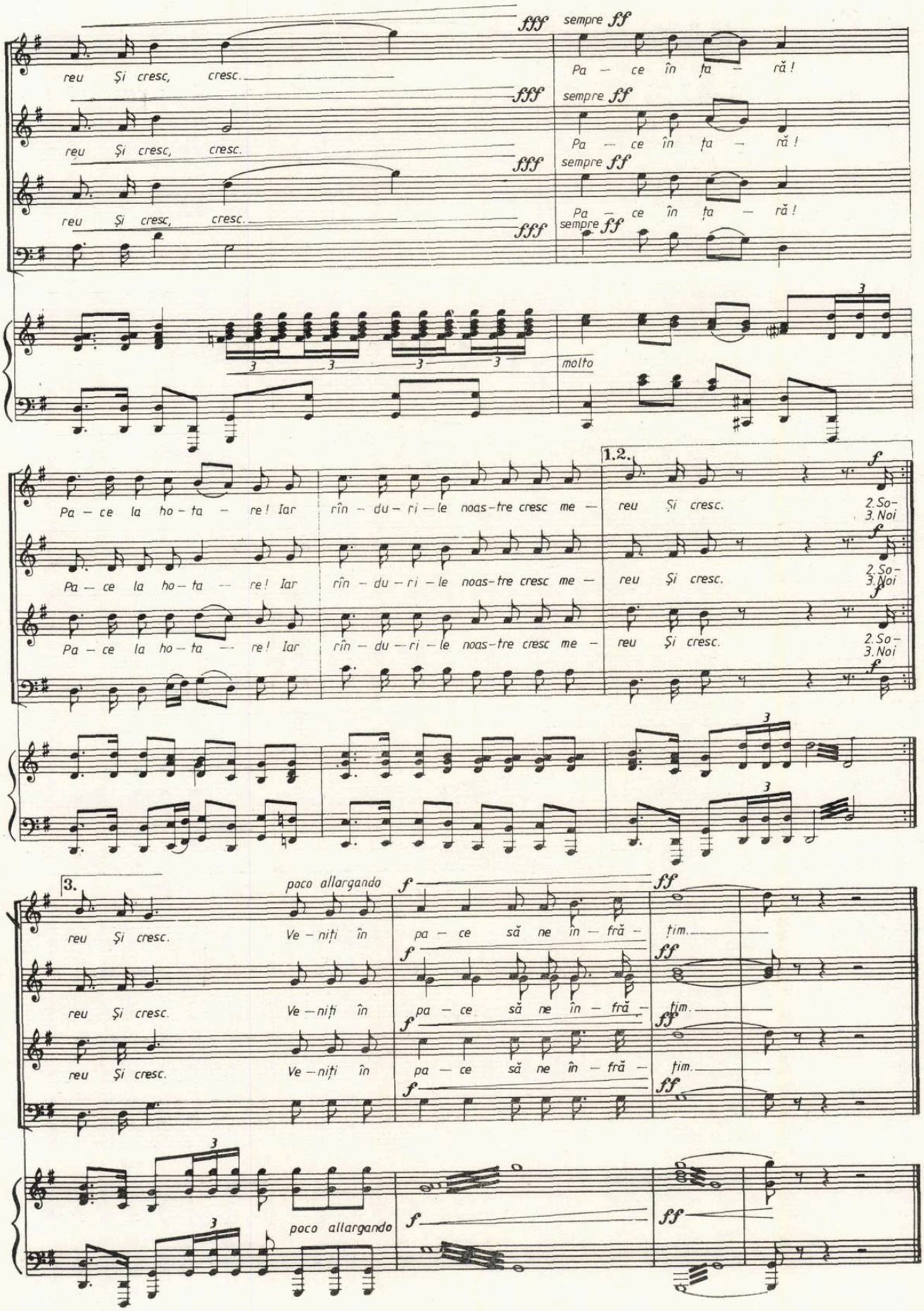
Versurile de ALEXANDRU ANDRIȚOIU

Muzica de RADU PALADI




fa – ce Şi pre – ves – teş – te crîn – ce – nul răz – boi. Ve –
li – e, Dar, la ne – vo – ie, ştim să ne-a – pă – răm. Vrem
ra – ză Le vrem schim – ba – te-n pul – be – re şi scrum. Lu –
accel.
a tempo
niţi, ve – niţi, ve – niţi în mar – şul nos – tru Sub stea – gul pă – cii alb pur – tat cu-a –
li – niş – tea şi tih – na cre – a – toa – re Să ne-n – flo – reas – că paş – ni – cul tă –
mi – na pă – cii, dul – cea-i stră – lu – ci – re. Să îşi a – ra – te nim – bul ei su –
più f
vînt, Să ne-a – pă – răm re – nu – me – le şi ros – tul Şi
rîm Căci ni-e ste – gar spre a – u – ri – ta za – re Par –
blim, Po – poa – re – lor din lar – ga o – me – ni – re, Ve –


Cu avînt
pă – cii să-i fim scut pe-a-cest pă –
ti – dul nos – tru Co – mu – nist Ro –
niți, în pa – ce să ne în – fră –
mînt.
mân.
țim.
Ră – su – nă a noas – tră che –
sempre
ma – re Ră – su – nă sub ce – rul ro – mâ – nesc.
Ped.
Pa – ce în ța – ră!
Pa – ce la ho – ta – re! Iar rîn – du – ri – le noas-tre cresc me –
Ped


fff
sempre ff
reu Și cresc, cresc.
Pa — ce în ța — ră!
molto
1.2.
Pa — ce la ho — ța — re! Iar rîn — du — ri — le noas — tre cresc me — reu Și cresc.
2. So —
3. Noi
3.
poco allargando
Ve — niți în pa — ce să ne în — fră — țim.

zări în care talentul și spontaneitatea, specifice muzicienilor noștri, sînt principalele virtuți, ci și de agonisirea, prin practica diurnă și cît mai dese întîlniri cu sala de concert și studiourile de înregistrare, a acelei omegenități maxime, poate prozaică, dar care asigură cu adevărat statutul unei formații profesioniste. Realizarea omogenității, se știe, este cu atît mai dificil de obținut cînd avem de-a face cu personalități solistice bine conturate, ca în cazul membrilor ansamblului „Concordia", și imaginea pe care ne-au oferit-o la ultima lor apariție confirmă trecute împliniri și întărește convingerea că Nicolae Maxim, Eugen Glăvan, Florian Popa, Miltiade Nenoiu și Ion Rațiu vor avea multe de spus și de-aici înainte.

Prima calitate este precizia acordajului, problemă adesea atît de spinoasă pentru formațiile de suflători. Apoi, cultul pentru sonoritate asigură punctul de plecare către performanțele artistice înalte, care se concretizează și grație autenticității stilistice. Preocuparea pentru această autenticitate este cu atît mai relevantă, în cadrul programului respectiv, dedicat unor momente distincte, și în același timp distanțate între ele, din universul muzical.

În ciuda unei prelucrări contemporane, destul de recentă, cele *Patru cîntece norvegiene*, regîndite timbral pentru ansamblu de suflători de Oinstein Sommerfeldt, au păstrat neștirbit parfumul plin de nostalgie și totodată solemnitatea muzicilor de curte ale secolelor XV și XVI, care stau la baza acestei suite. În ciuda faptului că avem de-a face cu o transcriere, interpretarea a înlăturat orice rezerve referitoare la configurația originară a acestei muzici. Suita lui Sommerfeldt este, de fapt, una dintre piesele de rezistență ale „Concordiei" și ne amintim de succesul pe care membrii ansamblului l-au repurtat la ultimul festival de muzică de cameră de la Brașov, ca și la un recital susținut în curtea interioară a cetății Făgărașului, unde am avut cu adevărat sentimentul că prin inspirata lor interpretare ne întoarcem cu secole în urmă, într-o epocă în care muzici de această factură completau cadrul unor desfășurări somptuoase, dar în același timp îi însoțeau pe oamenii acelor vremi de-a lungul celor mai firești îndeletniciri.

Cele șase sonate de Scarlatti, transpuse pentru formație de suflători de către Dinu Lipatti, ne oferă, poate, o imagine neobișnuită asupra maestrului clavecinului care a fost Domenico. Pare ciudată această denaturare sonoră, tocmai din partea unui astru al claviaturii ; dar proverbiala lipsă de prejudecată a lui Lipatti l-au făcut desigur să-și permită acest exercițiu, dînd unor instrumente, de cu totul altă dimensiune sonoră, posibilitatea etalării însușirilor lor de virtuozitate, ce au darul să ne dezvăluie interesante înrudiri melodice și de etos, deloc anormale, între Domenico Scarlatti și pe nedrept destul de uitatul său tată Alessandro ; și aceasta, în cazul în speță, în mare măsură mulțumită intuiției celor cinci instrumentiști.

Cvintetul în mi bemol major op. 16, pentru pian, oboi, clarinet, corn și fagot de Beethoven a constituit fără îndoială o lucrare de referință în programul recitalului. Am putut remarca aici și virtuțile pentru muzica de cameră de ansamblu ale pianistei Lena Vieru, care s-a integrat cu fidelitate, știind de asemenea să-și asume și rolul de solist, atunci cînd partitura i-o cerea. Lena Vieru se recomandă ca o promisiune, și preocupările ei pentru domeniul cameral nu pot decît să-i asigure o dezvoltare la nivelul însușirilor artistice pe care le posedă.

Există în acest opus beethovenian o anumită tentă ce ni-l evocă pe Mozart, rezultînd foarte clar atunci cînd interpretarea aderă la tempii intrați în tradiție. „Concordia" a încercat obținerea imaginii unui Beethoven eliberat de aceste reminiscențe, mai grav, mai dramatic poate, un Beethoven mult mai aproape de maturitatea lucrărilor dinspre sfîrșitul vieții. Iată un punct de vedere ; dar curgerea rondoului, în special, pare să ceară mai multă fluență, care nu reușește să ni-l scoată din minte pe genialul salzburgez, care a avut mult prea multă influență asupra lui Beethoven cel din anul 1796, pentru ca noi, cei de astăzi, să ne simțim tentați să i-o atenuăm. Andantele, cu lirismul său profund, a fost momentul cel mai elevat, după opinia noastră, în care sonoritățile cornului, de o suavitate rară, ni l-au recomandat încă o dată pe Ion Rațiu ca pe unul dintre interpreții de frunte ai școlii noastre instrumentale.

În concluzie, o excelentă reușită în Studioul T.8 al Radiodifuziunii, la începutul unei stagiuni pe care o dorim în continuare la nivelul impus de-a lungul anilor.

Vladimir POPESCU-DEVESELU

Sabina Coleașă — Cristea Zalu

Stagiunea camerală a Filarmonicii a demarat, desfășurîndu-se la un nivel de cantitate și calitate menit să păstreze interesul (justificat pînă acum, al publicului — dar și al interpreților) la acel nivel al înaltelor cote cu care, toți, am fost obișnuiți.

Recitalul foarte tinerei violoniste Sabina Coleașă, avîndu-l drept partener pe pianistul Cristea Zalu, s-a situat în perimetrul manifestărilor de valoare în stagiunea camerală de la Filarmonică.

Pe violonista Sabina Coleașă am ascultat-o, cu ani în urmă — studentă fiind pe băncile Conservatorului, într-un concert pentru tineret, interpretînd Lalo. Impresiei, extrem de favorabile de atunci, timpul i-a adăugat sublinieri. Și totuși, pentru semnatarul acestor rînduri, recitalul din 26 octombrie a fost o revelație. Să mă explic.

Mai întîi, dincolo de orice altă apreciere de orice ordin, puternic frapantă a apărut alcătuirea programului. Sabina Coleașă s-a oprit asupra a patru lucrări de muzică românească, asupra a patru autori aparținînd — prin creația lor — muzicii secolului nostru. Sabina Coleașă a făcut această opțiune simplu, firesc, fără ostentație, temerar. Fără îndoială că temerar, căci nu pare ce loc la îndemîna unei artiste abia ieșită de pe băncile Conservatorului să abordeze — într-un singur program ! — Enescu, Berger,

Niculescu și o primă audiție de Cristea Zalu ! Și totuși, Sabina Coleașă a făcut-o — și a făcut-o strălucit !

Tînăra protagonistă este, neîndoielnic, o certă natură violonistică. Verbul său instrumental, de nobilă acurateţe, are vigoare, sunetul este amplu, adînc, frumos colorat. Am rămas plăcut impresionaţi de vibrato-ul discret, de bun gust și eficient în conturarea calităţilor acestui sunet pe care-l comentam mai sus, ca și de fermitatea trăsăturii de arcuș. Sabina Coleașă exploatează cu inteligenţă registrele (în acest sens *Sonata* de Wilhelm Berger a fost servită ireproșabil) pune în evidenţă multiplele posibilităţi ale instrumentului pe care îl domină. Sigur, există unele tendinţe juvenile de romantizare a interpretării, uneori de îngroșare a sunetului — ceva care vine dintr-un temperament generos, dar pe care Sabina Coleașă trebuie să învețe a și-l domina încă și mai sever. Acest temperament, însă, inteligenţa muzicală, natura violonistică și tehnica bine pusă la punct îi sînt „zestrea" care-i permite să reconstituie interpretativ paginile abordate, dovedindu-se excelentă în proporţionarea planurilor arhitectonice.

Sonata pentru vioară și pian de Wilhelm Berger oferă interpretului o știmă violonistică de mare bogăţie — ca, de altfel, și pianistului, căruia partitura îi permite etalarea muzicalităţii și tehnicii, solicitată serios. Prima mișcare, de o ardentă, pasionată dinamică a muzicii (consistentă în cel mai înalt grad), cea de a doua, marcată de dramatism și o puternică tensiune interioară, cu melodica ei fluentă dezvoltîndu-se în cîmpul unei expresive atmosfere de infinită poezie și profundă meditaţie, ca și finalul cu rezonanţele sale de joc au găsit în Sabina Coleașă și Cristea Zalu un cuplu excelent.

Rafinată ca limbaj și de o densă problematică tehnică, lucrarea *Echos* pentru vioară solo de Ștefan Niculescu distilează în făptura ei sonoră esenţe de muzică populară. Descendenţa enesciană a autorului este bine cunoscută ; *Echos* împinge firul tors din caerul generoasei substanţe expresive enesciene spre ultimele concluzii. Sabinei Coleașă i-am descoperit, prin mijlocirea lucrării de notabilă valoare a lui Ștefan Niculescu, și o mare capacitate de a *intui* ceea ce vîrsta, experienţa artistică de pînă acum nu-i permite încă să *știe*.

Opus-ul 28 din șirul partiturilor lui Enescu, *Suita pentru vioară și pian „Impresii din copilărie"* s-a bucurat, la rîndu-i, de o frumoasă interpretare. Puritatea sunetului, frazarea subtilă a Sabinei Coleașă s-au întîlnit — într-o osmoză ideală — cu discreţia pianistică (dar și forţa), cu admirabila legănare în rubato-urile pe deplin convingătoare ale lui Cristea Zalu. Expresivitatea dialogului ne-a întărit convingerea că acest cuplu artistic are șansa de a se statornici în colaborări viitoare — pe măsura promisiunilor (mari !) făcute în acest recital.

Programul serii s-a încheiat cu o primă audiţie, *Sonata pentru vioară și pian „În memoria lui George Enescu"* de Cristea Zalu. Ne-a făcut o reală plăcere să întîlnim în autor o personalitate creatoare care — binecunoscută prin formaţia sa tradiţională — a apărut într-o ipostază nouă. Fără a abjura, dimpotrivă, fructificînd și dezvoltînd la maximum experienţa componistică de pînă acum, Cristea Zalu a lăsat să se vadă că — departe de a-și fi epuizat resursele — se află în pragul unei noi și, credem, importante etape creatoare. Sonata pe care am ascultat-o are un discurs elaborat, de nobilă expresivitate — cu atît mai de calitate cu cît *pianistul* Zalu (binecunoscut ca virtuoz) nu-l domină pe *compozitorul* Zalu, pe care îl lasă să scrie — din punct de vedere al tratării pianistice — simplu, fluent. Cît privește scriitura violonistică, ea este consistentă. Din diversitatea expresiei și a problematicii tehnice, am reţinut voluptatea cîntului pe coarda sol ca emanînd dintr-o tainică vibraţie interioară — aceea din care s-a născut lucrarea întreagă.

Cu frumoase deschideri în planul componistic, Cristea Zalu s-a dovedit — încă o dată — aflat la maturitate artistică în privinţa pianisticii sale. Începînd cu orientarea în opţiunea repertorială ; Cristea Zalu ne-a dat și cu prilejul recitalului susţinut cu Sabina Coleașă măsura seriozităţii cu care abordează o partitură, obligaţia pe care și-o asumă de a comunica sigur cu publicul. Concepţia clară asupra lucrărilor, capacitatea de a îngemăna forţa (tehnică și expresivă) cu poezia vibrantă — pe scurt, pianistica despre care vorbim, complexă, citită în degajarea, seninătatea și firescul cu care se lansează și susţine discursul muzical ne-a fost etalată în recitalul de la Dalles în cîteva dintre cele mai semnificative date ale ei.

Amfitrioni buni, Sabina Coleașă și Cristea Zalu au oferit publicului o seară aleasă — prin program, prin calităţi interpretative memorabile.

Theodor DRĂGULESCU

Muzica de cameră la Conservator

Destul de ocolite, din păcate, — poate din cauza orei la care sînt programate (sîmbătă după amiază) sau poate a slabei publicităţi — manifestările din sala „GEORGE ENESCU" a Conservatorului bucureștean merită, în realitate, un interes mult mai mare : iată, spre exemplu, integrala *Sonatelor pentru pian și vioară* de Brahms, avîndu-le ca protagoniste pe violonista Cornelia Bronzetti și pianista Marina Schmidt.

Muzica de cameră are o importanţă deosebită în ansamblul operei lui Brahms, deși nu reprezintă decît o parte relativ restrînsă a acesteia (doar 24 numere de opus). Pe plan formal nu găsim nimic nou faţă de Beethoven, cum bine se știe, însă forma sonatei și tehnica variaţiunilor sînt exploatate, deși clasic, cu o bogăţie de invenţie, o suplețe a scriiturii și un travaliu tematic cu totul neobișnuite. Să notăm și combinaţia între forma sonată și rondo, caracteristică pentru multe dintre finalurile sonatelor sale, pentru a avea o imagine mai completă a trăsăturilor tehnic-constructive ale muzicii de cameră brahmsiene. Din punct de vedere expresiv, sentimentul predominant (în sonate) este cel al intimităţii, în pofida faptului că mari suprafeţe tensive între-

taie cîteodată desfășurarea discret pasională sau pur și simplu lirică a muzicii și a cărei sursă de inspirație originară este, în unele cazuri lesne de relevat, poezia : *Regen Sonate, opus 78* și *Thuner Sonate, opus 100* de pildă (două dintre sonatele ascultate în recital).

Cornelia Bronzetti și Marina Schmidt, pentru prima dată împreună (cel puțin pentru mine), au preferat o linie mai puțin intimistă și chiar mai puțin romantică, optînd pentru trăsăturile clasice ale acestor admirabile sonate. În consecință, o manieră mai viguroasă, cu planuri contrastante net delimitate, lăsînd astfel deoparte acea penumbră proprie muzicii lui Brahms ; în schimb maniera aceasta conferea o robustețe și în parte un monumentalism pe care fără îndoială sonatele pentru vioară și pian îl au.

Dacă pe Cornelia Bronzetti o cunoaștem și o apreciem, după mulți ani de remarcabilă activitate solistică, pianista Marina Schmidt a fost o agreabilă surpriză. Exactă, promptă, sensibilă, Marina Schmidt poate fi — recitalul de care am vorbit a dovedit-o — o excelentă parteneră pentru muzica de cameră.

Dan SCURTULESCU

Corul uzinelor 23 August

Cu scopul de a face cunoscute cele mai recente lucrări, din diferite genuri, pe de o parte și de a stabili o legătură permanentă, eficientă, cu interpreții, pe de altă parte, Uniunea Compozitorilor invită, la sediul său, formații, organizînd mici concerte, audiții, discuții etc. Corul Uzinelor „23 August" este, de mult timp, o formație de amatori foarte apropiată de compozitorii noștri coriști, de preocupările lor. Mulți dintre prestigioșii noștri creatori de gen au scris partituri în care este cîntată munca specifică a acestor oameni, din marea întreprindere bucureșteană, lucrări pe care interpreții, preluîndu-le, le-au purtat cu succes pînă pe scena finalei Concursului „Cîntarea României", unde le-au încununat cu lauri. Fiecare ediție a marelui nostru festival a adus formației recunoașteri supreme, compozitori ca Mircea Neagu, Radu Paladi, Gh. Dumitrescu ș.a. figurînd, de fiecare dată, printre laureați. De mult timp, la cîrma ansamblului se găsește neobositul îndrumător Vasile Dogaru, care și-a dovedit iscusința și pasiunea, răbdarea și bunul gust în alegerea repertoriului, educarea interpreților și redarea colorată, vie, dinamică a partiturilor. Și de data aceasta, la sediul Uniunii Compozitorilor, au răsunat imnic, mobilizator lucrările *Te vom urma, Partid* de Radu Paladi (interpretată cu ajutorul vulcanicului pianist Radu Paladi), *Oțelarii* de Mircea Neagu, poeticul pastel *Noapte de vară* de Dim. Cuclin, inspirata *Sîrbă din cîmpie* de Const. Romașcanu (recent încununată cu un prestigios premiu în Columbia) și cantata omagială *Pe drum de biruințî* de Gh. Dumitrescu (prezentată în primă audiție, cu concursul pianistei Doina Bucur). Oaspeților, compozitorul Laurențiu Profeta, amfitrionul serii, le-a oferit apoi un buchet de lucrări corale și de muzică ușoară, care vădeau preocupările creatorilor pentru lirism și sonorități madrigalești, izvorînd din inepuizabila sursă folclorică. Tînărul compozitor Mircea Romașcanu, precum și deosebit de apreciatul George Grigoriu, prezenți în sala de concerte, au oferit, în continuare, cîteva lucrări proprii, în primă audiție, susținîndu-le ca interpreți. Scurtul dialog, care a urmat și la care și-au adus contribuția maestrul D. D. Botez, dr. Vasile Tomescu, instructorul V. Marcu și Gh. Evghenie, din partea invitaților, a subliniat eficiența manifestării, interesul pe care-l conțin asemenea cenacluri-întîlniri.

Anton DOGARU

Lira de aur-Suceava-1981 Ediție jubiliară

Aflat la a zecea ediție, Concursul muzical de interpretare instrumentală „Ciprian Porumbescu", din acest an, și-a justificat pe deplin eficiența, permanentizînd o tradiție ce s-a impus în întrecerea talentelor din școlile și liceele de artă din întreaga țară. Străvechea cetate a Sucevei, leagăn de cultură și tradiții istorice glorioase, s-a transformat în ultima decadă a lunii iulie într-un oraș al muzicii celor mai tinere generații de slujitori ai Eutherpei veniți din toate colțurile patriei să servească cu măiestrie, pricepere și talent arta sunetelor.

Organizată de Consiliul Național al Organizației Pionierilor, Ministerul Educației și Învățămîntului și Comitetul Județean de Cultură și Educație Socialistă, ediția jubiliară a Concursului, înscrisă în Festivalul Național „Cîntarea României", a adus elemente noi față de trecut, pentru desfășurarea în condiții optime a întrecerilor. Categoriile de vîrstă s-au extins la 4 (pînă la 8 ani, 8—10 ani, 10—12 ani, 12—15 ani), precum și participarea concurenților și la alte instrumente muzicale în afară de vioară și pian (celelalte instrumente de coarde, suflători de lemn, alămuri și percuție).

La startul competiției s-au aliniat 173 concurenți din 37 de județe și din Municipiul București veniți cu dorința arzătoare și elanul caracteristic vîrstei tinere să cucerească marele trofeu „Lira de Aur" și premiile concursului, să-și confirme capacitatea lor artistică în plină dezvoltare.

Trebuie să arătm de la început nivelul extrem de ridicat al întregului concurs. De aceea sarcina juriului, format din personalități muzicale, pedagogi renumiți și creatori, în frunte cu maestrul emerit al artei D. D. Botez (care de un deceniu deține funcția de președinte), nu a fost prea ușoară în stabilirea ierarhiei valorilor acestei reale înflorescențe de tinere talente. Putem spune fără să exagerăm prea mult că întregul concurs, desfășurat pe parcursul unei săptămîni, s-a transformat într-un grandios recital în care tineretul nostru studios și-a etalat din plin calitățile sale artistice. De bună seamă trebuie evidențiat aportul substanțial al profesorilor.

care cu tactul lor pedagogic susținut de o aleasă pregătire și experiență, au știut să dezvolte ținînd seama de particularitățile temperamentale ale elevilor, simțul estetic, capacitatea artistică de a realiza cu sensibilitate tălmăcirea expresivă a multor capodopere ale muzicii românești și universale.

Marele trofeu „Lira de Aur" — 1981, a fost decernat lui Mihnea Croitoru (14 ani), violoncelist, elev al Liceului de Artă „George Enescu" din București, după părerea juriului un artist autentic în plină formare.

E de apreciat faptul că fiecare ediție a concursului a dat ulterior vieții muzicale românești personalități proeminente, unele din ele impunîndu-se și pe plan internațional : Mihaela Martin, Liliana Ciulei, Carmen Mihalache, Gabriel Croitoru ș.a. Am urmărit cu interes evoluția unor concurenți pe scena Casei de Cultură din Municipiu (sediul concursului), cît și în micro recitale, în fabrici și instituții, sau în gala laureaților printre care Dan Vornicelu, Georgiana Ciobanu, Remus Azoiției, Eugen Koppandi — distinși cu Premiul 1 — ș.a. care cu talentul lor, gîndirea artistică matură, în pofida fragedei lor vîrste, au încîntat publicul.

Ca un omagiu adus celui care, timp de un deceniu, a prezidat neobosit și cu competență juriul, compozitorului D. D. Botez i s-a înmînat o a doua „Lira de Aur".

Titlul de laureat, de premiant sau chiar de participant la prestigiosul Concurs muzical de interpretare instrumentală „Ciprian Porumbescu", devine an de an, garanția consacrării, chezășia aprecierii juste a talentului, evoluția ascendentă a artei interpretative a celei mai tinere generații din patria noastră.

Silvian GEORGESCU

Agendă muzicală clujeană

Viața concertistică din luna octombrie a avut un caracter foarte divers. Devenite tradiționale, turneele autumnale în străinătate ale orchestrei simfonice a filarmonicii creează un spațiu liber contrastant cu efervescența perioadei imediat premergătoare, cea a Festivalului Toamna muzicală clujeană.

Un oaspete străin, Jesus Li (Cuba) ne-a apărut mai mult liric în spectacolul *Rigoletto* din 24 oct. dat de colectivul Operei Maghiare de Stat din Cluj-Napoca și reluat cîteva zile mai tîrziu la Tg. Mureș.

Singurul concert simfonic al lunii (*Recviemul german* de Brahms, la 27. oct.) ne-a adus orchestra Filarmonicii din Satu-Mare în colaborare cu corul filarmonic clujean (soliști Elena Grigorescu și Ionel Pantea), sub bagheta lui Florentin Mihăescu. Muzician cu o pregătire deosebit de temeinică, valoarea sa fiind recunoscută și pe plan extern, consacrat pe deplin muncii de înalt nivel calitativ în desăvîrșirea corului filarmonicii din localitate, a dirijat deja și în alte ocazii ansamblul vocal-simfonic din Cluj-Napoca reușind interpretări memorabile. Orchestra sătmăreană, intrînd fără repetiții în concert, s-a înclinat totuși în fața celorlalți participanți, încercînd o experiență dificilă, pe care o organizare mai atentă a concertului o putea evita. În rest, o seară de muzică de mare elevație.

Evenimentele centenarului Enescu au continuat cu recitalurile Conservatorului : *Sonata în fa minor op. 6, Suita pentru pian op. 10*, două lieduri, *Sonata op. 24, nr. 1. pentru pian* (Ninuca Oșanu-Pop, A. Ágoston și F. Weiss, — în 5 oct.) *Cantabile și Presto* pentru flaut și pian, *Liedurile op. 15, Sonatele op. 24. nr. 3. pentru pian* și *op. 25. pentru pian și vioară* (C. Gavril, I. Jurja, N. Oșanu, duo Armonica — în 8 oct.), și *Cantabile și Presto, Liedurile nr. 1, 3, 5, 6*, din *op. 15., Sonata op. 25.* și *Suita op. 10.*, în cadrul Întîlnirilor muzicale organizate în matineu (25. oct.).

În cadrul „Serilor clujene" (7 oct.) muzicologul dr. Ștefan Lakatos a vorbit despre „Cum l-am cunoscut pe G. Enescu" prelegerea fiind urmată de *Sonata în fa minor nr. 2 pentru vioară și pian* (A. Ágoston și F. Weiss). Dintre organiști, Zsuzsa Elekes din RPU (12 oct.) (premiul II la Concursul Liszt — Budapesta, 1978 — premiul I. la concursul Bach — Leipzig, 1980), cu un program rar cîntat (Sweelinck : *Unter den Linden ;* Franck : *Fantezia în La ;* Liszt : *Légende ;* Bach : *Preludiu și Fugă în MI ;* Mendelssohn : *Sonata ;* Koloss : *Finale*), a dovedit cu prisosință motivele recunoașterii ei pe plan european. Ursula Philippi din Brașov (19 oct.) cîntînd Bach și Liszt, n-a ezitat să prezinte și *Sonata* lui H. P. Türk. Florin Chiriacescu din București, în *Arta fugii* (23. oct.) s-a remarcat îndeosebi printr-o bună technică a pedalierului. Recitalele de orgă, remarcabilul lor succes mai ales în rîndul tineretului, existența unor valoroși instrumentiști autohtoni (să nu uităm clujenii Coloman Benedek și Victor Dan), compozitori clujeni preocupați de acest instrument — toate sugerează deja de mult timp organizarea unui festival de orgă la Cluj-Napoca ; și de ce nu în a doua jumătate a lunii octombrie ! !

Ioan FANCSALI

Filarmonica din Botoșani

Printre manifestările de început de stagiune, la Filarmonica din Botoșani, concertul din 9 octombrie poate fi apreciat ca un moment ce recomandă bunele intenții ale acestei orchestre. Condusă de ferventul animator al vieții muzicale botoșenene, dirijorul Modest Cichirdan, Filarmonica își propune un repertoriu divers, interesant și, nu în ultimul rînd, dificil. A aborda *Triplul concert pentru vioară, violoncel și pian* de Paul Constantinescu și poemul simfonic *Moarte și transfigurație* de Richard Strauss este un examen de profesionalism și exigență nu numai pentru interpreți, ci și pentru ascultători, împlinindu-se astfel o complexă activitate formativ-estetică.

Modest Cichirdan știe cu fermitate care sînt cadrajele stilistice, are un temperament energic, alert și sensibil, punînd în valoare o apreciabilă experiență dirijorală. Iată deci condițiile de lucru — în repetiții și concert — care i-au permis să rezolve cu maximum de calitate asemenea partituri. Colaborarea cu pianistul Valentin Gheorghiu, violonistul Ștefan Gheorghiu și violoncelistul Alexandru Moroșanu a conferit lucrării lui Paul Constantinescu rezonanțele unui eveniment de prestigiu. De remarcat în special culorile subtile ale melopeelor cu „iz" bizantin din partea a II-a, precum și tensiunea perfect susținută a ritmurilor finalului, în care cei trei soliști s-au arătat perfect uniți în intenții și modalitate de realizare.

Pentru poemul straussian, dirijorul a urmărit construirea ansamblului de sonorități conform unei arhitectonici de tip romantic, forțînd efectele contrastante sau, dimpotrivă, subliniind momentele de meditație, ceea ce mi s-a părut o fericită rezolvare a programatismului acestei muzici, dincolo de argumentele unei simple narațiuni explicative. Modest Cichirdan demonstrează astfel o atitudine modernă față de componistica straussiană, preferînd sublinierea expresivității ca subiect al interpretării, în locul ilustrării unor indicații literare limitative. Dialogul său cu orchestra a avut suficiente momente frumos realizate pentru a aplauda temeritatea alegerii unei partituri celebre.

În deschiderea concertului, uvertura la *Oberon* de Weber a apărut în schimb ca un simplu gest formal de lectură a muzicii, fără prealabila consolidare prin studiu, ceea ce face ca rezultatul să fie, firește, sub pretențiile întregului program. Fără a umbri prin aceasta meritele alcătuirii și reușitei concertului pe care îl consemnez, o asemenea remarcă trebuie însoțită și de constatarea că publicul nu onorează, printr-o prezență corespunzătoare evenimentului, manifestările Filarmonicii botoșenene. Este oare, în acest fapt, absența conștiinței că printr-un asemenea ansamblu are posibilitatea contactului direct cu capodopere ale muzicii, cu soliști de nivelul celor amintiți ? Sau o comoditate, o inerție din care ar trebui să iasă, fie și cu sprijinul profesorilor de muzică, al activiștilor culturali. Noua sală de concerte, deosebit de primitoare, eforturile artiștilor Filarmonicii, ale dirijorilor, merită interes și atenție, trebuie susținute, pentru a se crea climatul acelei necontenite autodepășiri de care are nevoie oricare artist. Ceea ce am ascultat corespunde unui asemenea climat, păstrat, sperăm, și în continuarea stagiunii.

Grigore CONSTANTINESCU

Integrala beethoveniană la Constanța

Am participat, în anii din urmă, în diverse locuri ale lumii, la manifestări muzicale din cele mai diferite : vibrante prime audiții de muzică simfonică sau de cameră, concerte de largă desfășurare, luxuriante montări ale unor lucrări lirice, recitaluri ale unora dintre marii instrumentiști ai lumii.

Niciînd nu am încercat bucuriile pe care le-am avut, prezentînd în Sala Teatrului Liric constănțean cel de al doilea concert din Integrala Simfoniilor și Concertelor beethoveniene pe care și-o propune Orchestra Simfonică din Constanța sub bagheta talentatului și entuziastului Paul Staicu.

O sală plină de tineri, tineri ce veneau, cei mai mulți dintre ei, pentru prima oară la un concert simfonic, sorbeau cu nesaț fiecare sunet, încîntați de un prim, și am certitudinea eficient, contact cu marea muzică.

Inițiativa constănțeană este mai mult decît lăudabilă.

Filarmoniștii din Constanța, dirijorul Paul Staicu, soliștii care vor participa la acest periplu concertistic, (Varujan Cozighian, Valentin Gheorghiu, Dan Grigore, Gabriel Amiraș, Cristian Beldi, Delia Pavlovici) și-au angajat forțele într-o acțiune de mare răspundere culturală și roadele nu se vor lăsa așteptate.

Prin strădania lui Paul Staicu, Constanța, cea mai tînără orchestră simfonică a țării, se ridică deodată în rîndurile marilor centre muzicale ale lumii, la înălțimea tradițiilor artistice ale marelui port (și, consemnînd aici, cîteva dintre ele mă gîndesc cît de necesară ar fi evocarea lor într-un concert special : Corul înființat în 1895 de Mihail Frimu venit de la Iași, remarcabila activitate muzicală desfășurată de Vasile Ghițescu, Ion Baston, Moldova Alexandrescu, spectacolele din 1905 ale trupei Aron Bobescu, spectacolul cu *Lucia de Lamermoor* dirijat de Massini în anul 1916, activitatea din anii de după primul război mondial a lui Ion Morozov și Aurel Alexandrescu — Aurel Alexandrescu a fost de altfel primul dintre îndrumătorii unor muzicieni ca Garabet Avakian și Varujan Cozighian — concertele susținute la Constanța de Szlezak și Oscar Nedbal, concertele lui George Enescu — cu toate că Enescu nu a mai venit în marele port din 1923 supărat că într-o seară, constănțenii l-au trădat preferînd unui recital Enescu un spectacol al unei trupe de estradă — spectacolele de operă din deceniul al

patrulea la care și-au dat concursul Gh. Folescu, Jean Athanasiu ș.a.).

Minunată această inițiativă. Paul Staicu este un dirijor temeinic pregătit și inspirat.

Orchestra are instrumentiști de clasă. Cultura stilistică a ansamblului este evidentă de la un prim contact.

În strădania de a constitui la Constanța un corp orchestral de elită, de a forma aici o generație de auditori de muzică simfonică, de a educa în plan estetic masele de iubitori ai muzicii, Integrala Simfoniilor și Concertelor de Beethoven este un act de majoră semnificație și organizatorii merită toate felicitările.

Iosif SAVA

Însemnări de călătorie

Actualități ale vieții muzicale din Chișinău

Vasile TOMESCU

La invitația Uniunii compozitorilor din U.R.S.S., ocazionată de organizarea la Chișinău a unui concert de muzică românească de cameră, am întreprins — împreună cu compozitorul Laurențiu Profeta — o vizită în R.S.S. Moldovenească. Programul de activitate a fost deosebit de bogat și dens, urmărind cunoașterea multiplelor aspecte ale vieții muzicale din Republica vecină și respectiv din România Socialistă, realizarea unui schimb de experiență, de informații și de partituri, cărți și discuri elocvente pentru dezvoltarea culturilor muzicale respective. În tot timpul vizitei noastre ne-am bucurat de o atenție plină de căldură și de prietenie fiind solicitați și sprijiniți să luăm contact cu numeroase instituții artistice, școli, personalități, să vizităm obiective de interes social și economic.

De la vîrsta cea mai fragedă pînă în anii în care se formează personalitatea tinerilor artiști și creatori, învățămîntul muzical cunoaște o intensă dezvoltare, în măsură să asigure descoperirea și cultivarea talentelor, orientarea lor în lumina cerințelor variate ale vieții spirituale contemporane. Cuprinderea într-un sistem organic a diferitelor trepte de învățămînt, realizarea unui nivel remarcabil de pregătire practică și teoretică, deschiderea largă a școlii spre domeniul artiștilor amatori care doresc să se dedice profesiunii muzicale prin specializare, integrarea în școală inclusiv în etapele superioare a studiului instrumentelor muzicale și a artei vocale de specific folcloric, cultivarea vocației componistice încă din primii ani ai uceniciei muzicale — iată ce ne-au relevat sălile de clasă în plină efervescență creatoare ca și un admirabil concert care ne-a fost oferit. Debussy interpretat la pian cu surprinzătoare culori și nuanțe de „copii-minune" pe care însă pedagogii îi feresc cu grijă de vedetismul steril, copii care își prezintă propriile compoziții, dintre care unele lasă să se întrevadă resurse de personalitate, coruri ce reunesc într-o disciplină polifonic-modală de înaltă școală pe cei mai mici și pe cei mai mari dintre ucenicii artei sunetelor inclusiv din clasele instrumentale sînt alte aspecte care ni s-au impus cu valoare de model, cum este ansamblul de copii condus de dirijorul Nevoie.

Înființat în 1963 prin reorganizarea Conservatorului de Stat din Chișinău, Institutul de Stat al artelor „G. Musicescu" cuprinde : a) facultatea de interpreți, avînd în componență 9 catedre și anume de pian special, canto, instrumente de coarde, instrumente de suflat, instrumente populare, dirijat coral, istorie a muzicii, teorie și compoziție, actorie, și b) facultatea cultural-educativă avînd cinci catedre și anume de club, de regizori ai colectivelor teatrale de amatori, de conducători de fanfară, conducători ai orchestrelor de instrumente populare, dirijori de cor. Actualele generații de compozitori, muzicologi, interpreți, pedagogi care activează în domeniul profesionist ca și în domeniul mișcării muzicale de mase sînt absolvenți ai acestui institut, atestînd astfel rolul școlii de a selecționa talentele formate în cadrul treptelor precedente de învățămînt și de a le conduce spre maturitate.

Viața muzicală din capitala Republicii Moldovenești pulsează cu intensitate grație efortului unor creatori și artiști de prestigiu, unor instituții organizate astfel încît să răspundă cerințelor variate ca și grație unor săli de concerte și spectacole înzestrate cu calități acustice și scenice de prim ordin. Un concert al Filarmonicii Moldovene de Stat a pus în lumină valoarea orchestrei simfonice.

Soliști și ansambluri camerale care activează aici au fost în măsură să transmită publicului cu măiestrie și sensibilitate un bogat program de muzică românească, susținut la 3 noiembrie în Sala de orgă, sub egida Uniunii compozitorilor din Moldova și Filarmonicii de Stat Moldovenești. *Partita pentru cvintet de suflători* de Adrian Rațiu a fost interpretată cu un nuanțat relief coloristic de S. Vrîncean (fagot), V. Țîra (flaut), I. Ichim (corn) și V. Rîndiuc (oboi). În *Sonata pentru flaut și pian* de Dan Constantinescu, G. Moseico și respectiv I. Șramco au redat cu rafinament un lirism nobil, interiorizat, decantat pînă la limpezime desăvîrșită. Prin contrast, patetismul aproape tragic al *Sonatei pentru pian* de Myriam Marbe a fost de asemeni evidențiat cu simțire și virtuozitate de M. Șramco, laureat al concursului „M. Ciurlonis", Arstist emerit al R.S.R. Moldovenești. F. Berbețchi a transfigurat sonor partitura *Sonatei pentru clarinet solo* de Tiberiu Olah, creație de puternică și modernă expresivitate, în care structurile polifonice sînt subtil esențializate solicitînd cu ingeniozitate posibilitățile unui instrument prin excelență monodic. Culminația serii de muzică de cameră românească oferită de interpreții din Chișinău a fost concretizată de suita *Impresii din copilărie* pentru vioară și pian de George Enescu avînd în S. Propișcean — vioară și G. Strahilevici — pian tălmăcitori de referință, care subsumează jocul instrumental gîndirii și sensibilității celor două eminente artiste acordate în unison. Publicul a primit cu un interes deosebit această manifestare, așa cum se subliniază în articolul „Concert de muzică românească" publicat în „Vecernii Kișinev" din 5 noiembrie a.c.

Am putut cunoaște aspecte ale bogatei creații a compozitorilor moldoveni aparținînd mai multor generații și stiluri. Fundamentată în liniile ei dominante pe valorile ritmice și melodice ale folclorului național, noile creații se înscriu cu cinste în efortul de a exprima orizontul spiritual al contemporanilor cu mijloace de expresie făurite la confluența tradițiilor cu experiența muzicală a zilelor noastre. Ștefan Neaga (1900—1951) este considerat pe drept cuvînt promotorul școlii muzicale din Moldova Sovietică, cu lucrări ca *Poem despre Nistru,* cantata *Ștefan cel Mare* etc. *Fantezia moldovenească* pentru vioară, pian și orchestră de coarde ne-a apărut ca reprezentativă pentru melodismul cald, evocator. Simfonia, lucrări vocale și corale, Simfonia-balet *Răscrucea* de Vasile Zagorski — președintele Uniunii compozitorilor moldoveni — compusă pe versuri de F. Garcia-Lorca, sînt edificatoare pentru o artă de vibrație umanistă, pentru o anumită viziune sincretică a fenomenului sonor, pentru predilecția spre plasticitatea armonic-orchestrală a imaginii. În *Suita pentru orchestră de cameră, Concert pentru coarde* sau oratoriul *Zorile,* Gheorghe Neaga — fiul lui Ștefan Neaga — se remarcă prin vigoarea construcției și elocvența travaliului simfonic. Trăsături caracteristice vădesc alți creatori ca S. Stârcea, (sonate, *Balada pentru cor*) S. Lobel, F. Coca, D. Gheorghiță, D. Fedov, S. Lungul (piese orchestrale, cîntece), L. Gurev, E. Doga (*Ritmurile epocii* pentru voce și pian, muzică de estradă). Dacă V. Rotaru, în piese orchestrale sau coruri cultivă imagini bucolice, alți compozitori care aparțin generațiilor în drum spre maturitate, ca S. Buzilă (*Simfonietta pentru orchestră de cameră*) sau Gh. Mustea (*Concert pentru orchestră, Piesă pestru orchestră de instrumente populare*) ne cuceresc datorită spiritului înnoitor în care exprimă sensibilitatea specifică oamenilor de pe aceste meleaguri, regîndind modalitățile de valorificare a melosului folcloric ; punînd în conul de lumină al contemporaneității tot ceea ce concordă cu gîndirea lor pe cît de viguroasă pe atît de originală ei vor ști desigur să rostească o voce personală, proprie în concertul atît de distinct al muzicii naționale respective.

Inspirate pagini a realizat compozitoarea Zlata Tkaci, autoarea unui *Concert pentru vioară, coarde și timpani* și a unor *Povestiri hazlii pentru clarinet și orchestră de coarde.*

O trăsătură de ansamblu a muzicienilor din Moldova Sovietică este participarea lor directă și permanentă — fie că activează în domeniul compoziției, muzicologiei, artei interpretative sau pedagogiei — la efortul de cunoaștere și valorificare a cîntecului și dansului popular. Trecerea de la muzicianul anonim la muzicianul de notorietate, de la artistul popular la artistul instruit în școală este un fenomen larg și permanent. Un interes excepțional îl prezintă în Republica Moldovenească arta lăutarilor. Muzicieni ca G. Ceaikovski, B. Cotlearov, V. Curbet au realizat admirabile pagini de exegeză istorică și contemporană a artei lăutarilor iar compozitori ca Eugen Doga — autorul muzicii filmului *Lăutarii,* ca de altfel și al unor creații în domeniul cvartetului de coarde, muzicii de estradă și al muzicii pentru filme artistice în general — au adus și aduc o contribuție de prestigiu la valorificarea în forme complexe a artei lăutărești. Soliști de faimă cum sînt cîntărețele Tamara Ceban și Maria Băeșu — artistă

a poporului din U.R.S.S., ambele de reputație internațională, sînt nu numai slujitori ai teatrului liric dar și ai cîntecului popular. Orchestra Ansamblului Academic de dansuri populare „Joc", condusă de Vladimir Curbet, ansamblul „Flueraș" condus de S. Lunchevici, Ansamblul de muzică populară moldovenească „Lăutarii", capela corală academică Doina, condusă de V. Garștia — formație apreciată în țara noastră datorită unui interesant turneu — sînt focare de culegere, studiu și valorificare creatoare a tezaurului folcloric. Cîntăreți ca Zenaida Julea sau Nicolae Sulac, instrumentiști ca Petrea Zaharia, violoniști, naiști, interpreți la țambal, torogoată etc., sînt autentici și dăruiți rapsozi ce perpetuează arta unor rapsozi glorioși în frunte cu Barbu Lăutaru. Un om de muzică, teatru și coregrafie ca V. Curbet, laureat al Premiului de Stat al U.R.S.S., autorul cărților „La vatra horelor" sau „Promotori ai artei populare", afirmă o originală școală de gîndire și de practică în acest domeniu. Antologii de folclor fixează valori tradiționale și recente ale creației muzicale populare vocale și instrumentale. Lucrări de muzicologie ca acelea ale lui Efim Tkaci, G. Ceaikovski (culegeri, monografii) B. Kotliarov (monografia *George Enescu*, studii) contribuie la cercetarea fenomenului muzical și la educarea estetică a publicului.

Nu putem încheia fără să subliniem cîteva înfăptuiri în domeniul bazei materiale de care dispune viața artistică moldovenească, în deosebi cu referire la sălile noi ca aceea a Teatrului de operă, Sala „Octombrie" sau Sala de orgă, deja amintită.

Vizita noastră în Moldova Sovietică a confirmat cunoașterea plină de atenție și prețuirea muzicii din România Socialistă de către muzicienii și publicul din această Republică și a constituit pentru noi posibilitatea adîncirii cunoașterii și prețuirii valorilor create aici în domeniul artei sonore, aflată în serviciul prieteniei și păcii, al nobilelor idealuri umaniste.

Centenarul nașterii lui George Enescu sărbătorit la Sofia

Luni 26 octombrie 1981 a avut loc la Sofia un Simpozion de muzicologie consacrat Centenarului nașterii genialului muzician român, organizat de Uniunea compozitorilor bulgari, la care am participat ca delegați ai Uniunii compozitorilor români.

Deosebit de atenta organizare, ampla participare a personalităților muzicale, cît și, mai ales, calitatea comunicărilor au conferit Simpozionului prestigiul unui real eveniment în viața artistică din Sofia. Manifestarea a avut loc în somptuosul sediu al Uniunii compozitorilor, vast edificiu care întrunește toate condițiile de lucru și de viață necesare unei uniuni de creație : birouri și săli speciale pentru toate secțiile și pentru redacțiile revistei „Muzica" și a ziarului bilunar „Viața muzicală" (Myzicalen jivot), sală de concert pentru prime-audiții, o librărie cu secții bogate de partituri și discuri, în sfîrșit un restaurant-cantină excelent organizat, care facilitează zilnic întîlniri ale compozitorilor și muzicologilor bulgari în casa Uniunii, într-o atmosferă de caldă colegialitate.

Cine intra în acest sediu, în ultimele zile ale lui octombrie, era întîmpinat, în holul de la parter, de un impresionant foto-montaj avînd ca subiect momente din viața și activitatea artistică a marelui nostru Enescu. La etajul al II-lea, precedînd sala de concert, un alt hol continua expoziția documentară. În sala elegantă dar nu prea mare (130 de locuri) — aceasta urmează a fi înlocuită printr-o nouă construcție ce va fi dată în folosință în anul 1982 — se afla un pian excelent acordat și întreg aparatajul acustic necesar exemplificărilor muzicale.

Simpozionul a fost deschis de profesorul și compozitorul Alexandr Raicev, vicepreședinte al Comitetului pentru Cultură și președinte al Uniunii compozitorilor bulgari, printr-un cald cuvînt omagial. În continuare, au prezentat comunicări Titus Moisescu („Enescu compozitorul") și profesorul George Manoliu („Estetica interpretativă enesciană"). Dintre muzicologii bulgari, au prezentat ample referate : Kipriana Belivanova, profesoară la Conservatorul de muzică din Sofia („Național și universal în creația lui Enescu"), Ivan Veznev, prim-redactor la ziarul „Viața muzicală" („Enescu și școlile naționale"), Daria Minceva, de la Teatrul de operă din Ruse, o elevă a lui Octavian Lazăr Cosma la Conservatorul din București („Aspecte stilistice în *Oedip* de Enescu" — cu exemplificări muzicale) și Ivan Hlebarov, profesor la Conservatorul de muzică din Sofia („Elemente folclorice în creația lui Enescu — cu exemplificări muzicale). De altfel, în ziarul „Viața muzicală" din 9 octombrie a.c., pe prima pagină, a apărut un articol consacrat lui George Enescu (alături de fotografia compozitorului român), în care era anunțat și popularizat Simpozionul, iar în pagina a 5-a au fost publicate încă două articole despre muzicianul român — unul semnat de prof. dr. Petre Brâncuși, președinte al Uniunii compozitorilor români, iar celălalt de Kipriana Belivanova, alături de un desen alegoric al pictorului român Decebal Bărbulescu.

În numeroasa asistență (compozitori, muzicologi, profesori și studenți etc.) se afla întreaga conducere a Uniunii compozitorilor bulgari, atașatul cultural al României la Sofia, Gheorghe Iordache, precum și reprezentanți ai presei locale și ai Radioteleviziunii bulgare.

După expunerile menționate a fost prezentat un recital cu muzică de cameră de George Enescu : *Sonata I pentru pian*, în interpretarea corectă a profesoarei Stela Dimitrova, și *Sonata II pentru pian și vioară*, în execuția Milenei Mollova (pian) și a lui Alexandr Ilcev (vioară). Realizările interpretative, foarte îngrijite, au demonstrat interesul și munca intensă depusă de tinerii concertiști pentru însușirea

și redarea acestor extrem de dificile opere enesciene. De altfel, întreaga manifestare s-a constituit într-un vibrant omagiu adus memoriei muzicianului român, bine cunoscut și prețuit în țara vecină și prietenă.

În zilele următoare, gazdele s-au străduit să ne ofere prilejul de a cunoaște unele aspecte deosebit de instructive ale vieții artistice și culturale din Capitala țării lor.

Vizita la Editura muzicală a demonstrat, în continuare, atenția ce se acordă activității muzicale în Bulgaria. Fără a fi prea comod instalată, editura se află în aceeași clădire cu propria-i tipografie, fapt care rezolvă practic multe probleme tehnice și de ritmicitate a producției. Într-o amplă discuție cu conducerea editurii și cadre redacționale s-au abordat idei privind experiența românească și bulgară în domeniul editorial, în multe privințe asemănătoare în realizări și proiecte.

La Liceul de muzică și apoi la Conservator am avut prilejul de a cunoaște, în linii mari, unele detalii ale învățământului de specialitate din Bulgaria. Interesante experiențe de metodică instrumentală realizează în școala elementară de instrumente de coarde profesorul Trandafil Milanov. Copiii prezentați într-o scurtă audiție erau însă elemente excepționale ca dotare, așa că nu constituiau o ilustrare a eficienței metodei prin care se urmărea scurtarea termenelor de realizare. La Conservator, vizita a avut loc în clasa profesorului și compozitorului Petio Christoskow, unde două studente din anul III au interpretat corect un Concert compus de profesor (lucrare bine scrisă și valoroasă ca sens muzical) și partea I din Concertul de Brahms. Nu erau talente evidente, dar se pare că în secția de soliști a Conservatorului — care exista cîndva și la noi — există cîteva valori autentice. Instructiv era faptul că experiența și competența trec peste limite formale de vîrstă : profesorul Christoskow a depășit, de exemplu, vîrsta de 65 de ani, iar cunoscutul profesor Vladimir Avramov pe cea de 80 de ani, ambii continuînd să îndrume de la catedră generații întregi de interpreți. Punct de vedere important, comun tuturor țărilor socialiste, exceptînd țara noastră.

O întîlnire cu Stoian Petrov, muzicolog și profesor la Conservatorul din Sofia, șef de catedră la istoria muzicii, ne-a facilitat un schimb de opinii privind valorificarea muzicii bizantine — comună culturii ambelor noastre popoare — și a muzicii populare. Multe puncte de vedere sînt comune cercetătorilor români și bulgari, asupra cărora am convenit să revenim prin publicări de studii, schimburi de lucrări și eventuale întîlniri organizate anual. Mai puțin clară ni s-a părut opinia lui Stoian Petrov privind ideea de interferență a muzicii bizantine și muzicii populare bulgare, pe care am fi dorit-o precizată mai degrabă în exemple concrete și mai puțin în considerații istorice.

Vizita la Muzeul de istorie și arheologie bisericească ne-a oferit prilejul de a viziona obiecte de mare valoare documentară și muzeistică pentru trecutul de cultură al poporului bulgar. Am regretat numai faptul că, deși aveam aprobarea scrisă a Sinodului Patriarhiei, nu ni s-a dat posibilitatea de a cerceta Manuscrisul 816, scris de psalți-compozitori români la Putna în prima jumătate a secolului al XVI-lea și aflat acum în păstrarea acestui Muzeu — document extrem de important pentru cunoașterea artei muzicale românești medievale.

Am fost invitați la două concerte și la un spectacol de balet : un concert simfonic, dirijat de Emin Haciaturian, în cadrul prieteniei sovieto-bulgare, și un concret al orchestrei de cameră London Mozart Players, avînd ca solistă pe cunoscuta violonistă bulgară Stoica Milanova în Concertul nr. 4 de Mozart. La Teatrul de operă am vizionat spectacolul de balet „Cenușăreasa" de Prokofiev, în care artiștii bulgari au demonstrat reale virtuți coregrafice și muzicale.

În ceea ce privește relațiile muzicale româno-bulgare, perfectate prin convenții recente, s-a procedat la un schimb de partituri de muzică simfonică, urmînd a fi executate în ambele țări unele concerte reprezentative. De asemenea, ni s-a remis invitația ca între 29 ianuarie—8 februarie 1982, cînd va avea loc cel mai important eveniment al vieții muzicale bulgare — Festivalul muzicii noi — Uniunea compozitorilor și muzicologilor români să trimită delegați pentru a participa la această manifestare.

Simpozionul Enescu, expoziția documentară, primirea caldă, colegială, realizată firesc de membrii Uniunii compozitorilor bulgari, ne-au înlesnit, în perioada 26—30 octombrie 1981, cît a durat vizita la Sofia, un bun prilej de a ne cunoaște reciproc, de a stabili noi relații prietenești cu muzicienii din țara vecină, de a proceda la un schimb util de păreri și experiență în domeniul artei muzicale.

George MANOLIU
Titus MOISESCU

Uniunea compozitorilor și muzicologilor din Republica Democrată Germană la 30 de ani de existență

30 de ani de existență a Uniunii compozitorilor și muzicologilor din Republica Democrată Germania reprezintă desigur, în comparație cu alte evenimente, o etapă relativ scurtă. Totuși, la 6 aprilie 1951, cînd Uniunea a fost înființată ca organizația compozitorilor și muzicologilor din RDG, muzicienii din țara noastră și-au asumat misiunea de a crea o nouă cultură muzicală socialistă germană. Desigur, au existat deja o serie de realizări anterioare, pe care noua Uniune s-a putut sprijini în munca sa. Deja în anii '20 și '30 cîțiva compozitori, ca Hans Eisler și Ernst Hermann Meyer, au creat în Germania și mai tîrziu, în emigrația antifascistă, o serie de compoziții precum și lucrări de muzicologie și cu caracter militant educative, care se numără printre realizările fundamentale ale dezvoltării socialiste de mai tîrziu a culturii muzicale germane. Dar abia după înfrîngerea fascismului hitlerist de către armata sovietică și puterile aliate și crearea în anul 1949 a primului stat al muncitorilor și țăranilor pe pămînt german, au fost întrunite toate condițiile pentru realizarea unei culturi muzicale socialiste în țara noastră. Deja la ședința de înființare a Uniunii, în anul 1951, au fost accentuate idei hotărîtoare. Atașamentul clar și univoc al compozitorilor și muzicologilor la statul lor, Republica Democrată Germană, care s-a manifestat între altele prin faptul că Președintele RDG, Wilhelm Pieck, a participat la ședința de deschidere și a oferit la sfîrșit o recepție care a prilejuit o serie de întîlniri prietenești între el, conducerea de Partid și de Stat a Republicii noastre tinere și compozitori și muzicologi de frunte ai Uniunii.

Un alt aspect important l-a constituit prezența unor muzicieni cunoscuți, reprezentanți ai Uniunilor din alte țări socialiste. Printre alții, au venit atunci la Berlin Tihon Hrennikov, Iuri Saporin și Boris Iarustovschi (URSS), Gheorghi Mihailov și Pancio Vladigherov (RPB), Ferenc Farcas și Kadosa Pál (RPU), Alfred Mendelsohn (RPR) și Iaroslav Tomacsek (R.S.C.). Începînd cu această ședință de constituire s-au dezvoltat relații prietenești durabile și continue între Uniunea noastră și Uniunile din alte țări socialiste, care au dat în ultimele trei decenii roade bogate. Un al treilea aspect important l-a constituit referatul lui Ernst Hermann Meyer, care a vorbit despre tema „Realismul — problemă vitală a muzicii germane". Istoria Uniunii noastre este marcată de dezbaterea permanentă — și nu fără contradicții — în jurul teoriei și metodei realismului în muzică. Punctul de plecare al acestor dezbateri este străduința compozitorilor noștri de a crea o muzică partinică și legată de popor. Dezbaterea se desfășoară întotdeauna pe marginea oricărei opere muzicale, aparținînd tuturor genurilor.

O privire generală asupra celor 30 de ani care au trecut permite aprecierea că au fost create multe simfonii și lucrări orchestrale noi, cantate și oratorii, opere, operete și musical-uri noi, muzică de cameră, de fanfară, de dans și muzică pentru diferite prilejuri. Punctele culminante ale vieții politice interne și internaționale, legătura cu celelalte țări socialiste și solidaritatea popoarelor în lupta împotriva imperialismului au constituit pentru mulți compozitori un îndemn de a contribui cu muzica lor la această luptă.

Astăzi, Uniunea compozitorilor și muzicologilor din RDG este un partener căutat și recunoscut al Instituțiilor de Stat și al diferitelor organizații sociale. Cuvîntul său se face auzit în mediile de masă și edituri. Au apărut, mai cu seamă în ultimii ani, o serie de noi activități ca : organizarea unor festivaluri de muzică cu participări reprezentative pe plan național și internațional ca : Bienala de la Berlin, Zilele muzicale ale RDG, concertele de Studio și ciclul „Podium Internațional" în cadrul căruia este prezentată muzica de cameră a unei țări precum și colocvii de muzicologie cu participare internațională, seminarii pentru educatori muzicali, etc. Prin măsuri organizate de sprijinire, printr-un sistem bogat de comenzi, organizarea de vizite de documentare, prin casele de creație, s-au îmbunătățit simțitor condițiile de muncă. Numeroase inițiative ale Uniunii compozitorilor și muzicologilor au scopul de a adînci legăturile internaționale cu Uniunile frățești din diferite țări socialiste. Astfel, Uniunea noastră militează pentru consultări permanente ale conducerilor Uniunilor și pentru desfășurarea periodică a seminariilor muzicologilor marxiști-leniniști. Au fost organizate întîlniri bi- și multilaterale cu tineri compozitori din țările socialiste. Compozitori și muzicologi din RDG participă cu regularitate la Festivalurile din București, Brașov, Cluj-Napoca și Timișoara. Membrii Uniunii compozitorilor și muzicologilor au fost prezenți cu contribuții artistice și muzicologice importante la Festivalul jubiliar „George Enescu", 1981. Uniunea noastră între-

ține legături multilaterale cu Uniunile de creație din Africa, Asia și America latină, precum și cu muzicieni din țările capitaliste dezvoltate.

În cel de al 30-lea an de existență Uniunea noastră are de realizat obiective importante. La începutul anului 1982 se întrunește Conferința delegaților Uniunii. Ea are loc în mod statutar din cinci în cinci ani, cînd se alege noul secretariat al Uniunii, se face bilanțul realizărilor și se formulează obiectivele pentru următoarea perioadă de activitate. Tematica Conferinței care va avea loc este : „Muzica nouă și viața poporului nostru". Aici vor fi dezbătute : creșterea eficienței activității componistice, probleme de bază ideologice și estetice ale culturii noastre socialiste, adîncirea relațiilor membrilor Uniunii cu realitățile revoluționare ale societății socialiste și elaborarea unui concept pentru formarea culturii muzicale a poporului nostru. Astfel, membrii și conducerea Uniunii aduc o importantă contribuție la realizarea culturii muzicale din Republica Democrată Germană.

Dr. Peter SPAHN
În românește de
Klauss Kessler

De peste hotare

Itinerar muzical norvegian

Cunoscută ca țară a fiordurilor, a lacurilor albastre și a munților stîncoși, Norvegia, patria de altădată a vikingilor temerari, posedă nu numai un relief bogat și pitoresc, în care oameni harnici, sobri dar, totodată, comunicativi au făurit minuni printr-un efort constant de generații, ci și o artă muzicală la fel de bogată, demnă de numele și clasa personalității lui Edward Grieg.

Moștenirea artistică a acestei celebrități este o prezență vie, pretutindeni în Norvegia, în mod deosebit la Bergen, oraș modern ce-și susține renumele și prin orchestra simfonică *Harmonien*, fondată în 1765, ca și prin Festivalul muzical internațional, ce are loc anual, primăvara. În imediata apropiere a Bergenului, la Trondhaugen, se află reședința lui E. Grieg, azi muzeu, vizitată de numeroși admiratori, unde se organizează concerte, unde răsună melodioasele piese instrumentale și vocale ale maestrului norvegian. Că muzica lui E. Grieg este o prezență vie o demonstrează și discuțiile aprinse, care încă nu s-au stins, prilejuite de scoaterea la lumină a *Simfoniei în do minor*, compusă între 1863—1864, care nu s-a mai cîntat de la prima audiție, din 1867. Se pare că sub puternica impresie avută la audierea *Simfoniei în Re major* a lui Johan Swendsen, E. Grieg a considerat lucrarea needificatoare pentru stilul său, notînd cu litere mari pe manuscris : „Să nu fie cîntată". Interdicția a funcționat timp de 113 ani, Biblioteca Municipală din Bergen, în posesia căreia se află manuscrisul a păstrat cu strictețe hotărîrea autorului, în pofida unor insistente tentative de repunere în circulație. Însuși E. Grieg a încredințat tiparului muzica părților mediane, sub forma unor piese pentru pian la patru mîini. Obținînd o fotocopie pentru cercetări, muzicologul Kjell Skyllstad a luat-o cu el într-o călătorie la Moscova unde a arătat-o dirijorului Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, Vitali Kitaenko, care s-a entuziasmat de calitățile partiturii înscriind-o într-un concert de la începutul anului 1981. Gestul nu a scăpat opiniei muzicale norvegiene, și nu numai, mulți nefiind de acord cu metoda folosită, mai ales că *Simfonia* nu era prezentată în patria

Fartein Valen

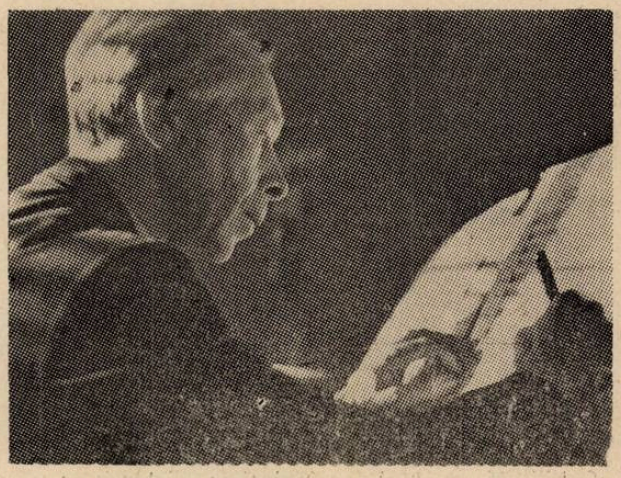
compozitorului. Reacția care a urmat a fost total favorabilă lucrării, Karsten Andersen, dirijorul Orchestrei din Bergen a înscris partitura în concertul din 30 mai 1981, din cadrul Festivalului, obținînd un răsunător succes. Case de discuri au preluat înregistrarea și astfel, după 113 ani, E. Grieg a intrat în repertoriul mondial și cu o simfonie, e adevărat, de tinerețe, nu foarte personală, dar totuși interesantă prin romantismul robust pe care-l degajă, prin planurile timbrale și armonice, prin generozitatea fluxului tematic.

Chestiunea aceasta a viabilității unor creații pe care autorii nu le consideră reprezentative apare destul de frecvent și la noi în ultima vreme, legată de moștenirea enesciană. Ar putea însă fi pusă și în legătură cu creații de Stephănescu, Mureșianu, Jora... Argumentele pro și contra sînt numeroase și pot fi convingătoare. Cu toate acestea, chiar judecînd de la caz la caz, apare evident că practica muzicală aranjează mai bine lucrurile, verdictul ei cîntărind greu, de obicei în favoarea opus-urilor disputate. Fie o creație mai puțin realizată, de școală sau nefinisată complet, dacă întrunește condițiile descifrării, poate fi înscrisă pe filiera repertorială, pe considerentul că aparține respectivului compozitor, care trebuie cunoscut in extenso, adică prin tot ce a conceput și creat. Nu există creator care să fie acreditat numai prin realizări de prim plan, numai prin capodopere. Diagrama oscilantă, sub raport cantitativ poate aureola și mai pregnant marile titluri care, în opera fecărui artist, se reduc la cîteva. În mod cert, *Simfonia* lui E. Grieg nu va impieta asupra valorii de ansamblu a celebrului muzician.

Viața muzicală norvegiană este susținută în principal de către orchestrele simfonice din Oslo și Bergen, ambele dotate în ultimii ani cu somptuoase sedii, de orchestrele din Stavanger, Trondheim... Opera de Stat din capitală (Den Norske Opera) apare de asemenea ca instituție prestigioasă, rulînd un repertoriu bogat, din care nu lipsește creația norvegiană contemporană. O impresionantă dezvoltare o înregistrează învățămîntul muzical în ultimul deceniu. Alături de Academia muzicală din Oslo (rector fiind organistul și compozitorul Harald Herresthal) și de Institutul de muzicologie de pe lîngă Universitatea din Oslo, mai funcționează unități muzicale universitare, Conservatoare la Bergen (rector — Rolf Davidson), Trondheim, Stavanger, Truase. Învățătorii care predau muzica sînt calificați în Colegii speciale. Formarea cîntăreților se asigură în Școala de Stat de operă iar pentru dansatori funcționează Școala de Stat de balet.

O extrem de largă dezvoltare o cunoaște mișcarea artistică de amatori, în care intră toate categoriile de vîrste și ocupații ce practică arta sunetelor. Coordonarea activităților se realizează de Uniunea Societăților Muzicale de amatori, riguros organizată, avînd statut, publicații, sedii, fonduri... În componența acestei Societăți intră soliștii instrumentiști, formațiile instrumentale, corurile de toate categoriile, ansamblurile vocale școlare, fanfarele, larg răspîndite în unitățile de învățămînt, orchestre școlare, corale sindicale, ansambluri vocale și instrumentale bisericești, cîntăreții din chitară... Fiecare categorie își are propria societate coordonatoare.

Publicațiile muzicale, revistele de specialitate vin, de asemenea, în favoarea propagandei artei muzicale norvegiene. *Ballade* — este titlul revistei trimestriale scoasă de secția norvegiană a ISCM (Societatea Internațională de Muzică Contemporană). Uniunea Muzicienilor editează : *Musiker-bladet*. Sub egida Universității din Oslo apare : *Studia Musicologica Norvegica*, iar Asociația profesorilor de muzică tipărește periodic *Norsk Musikktidsskrift*. Mai sînt și alte publicații ca : *Musikk i skolen*, destinată mișcării muzicale din școli, apoi numeroase tipărituri consacrate muzicii religioase. La acestea se adaugă ziarele ce, cu regularitate, prin critici muzicali angajați permanent, oglindesc luxuriant activitatea muzicală interpretativă, componistică, educativă.



Harald Saeverund

Viața concertistică este susținută și puternic ancorată în fluxul mondial prin schimbul dinamic de muzicieni interpreți care-și etalează măiestria, contribuind la ridicarea nivelului artistico-profesional al manifestărilor. Asistînd la concertul Filarmonicii din Oslo (11 IX 1981), dirijat de Rafael Frühbek Du Burgos (Spania), am fost plăcut impresionat de siguranța și muzicalitatea cu care au fost interpretate : *Simfonia VIII-a, în Sol major*, op. 88 de A. Dvorak, *Don Juan*, op. 20 de R. Strauss și *Suita I—II* din baletul *Tricornul* de M. de Falla. După cum se observă, programul nu a cuprins nici o piesă concertantă ci numai lucrări destinate orchestrei, de dificultate instrumentală, alese anume pentru a etala resursele coloristice ale colectivului ca și virtuozitatea individuală a componenților săi.

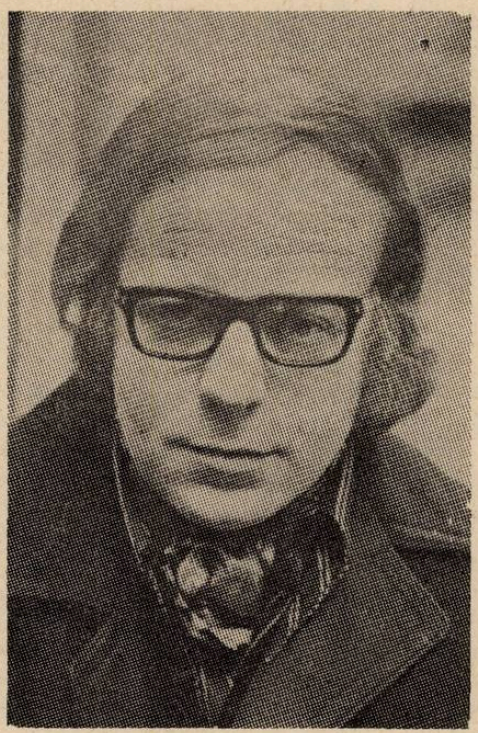
La Bergen, într-un concert simfonic cu piese de mare popularitate, Karsten Andersen, un reputat promotor al muzicii norvegiene, a dirijat cu multă dezinvoltură, etalîndu-și calitățile de rafinat muzician, știind să ceară ansamblului orchestral nu numai acurateție și omogenitate ci și pregnanță în frazare, subtilitate în etalarea nuanțelor.

Baletul *Don Quijote*, muzica de Ludwig Minkus, în coregrafia lui Rudolf Nureiev, după Marius Petipa, vizionat la Opera Norvegiană din Oslo, ne-a dat măsura valorică a trupei, formată din elemente foarte bine pregătite, din rîndul cărora s-a remarcat, în mod deosebit, solista principală, Nadine Baylis. Menținîndu-se în limitele stilului clasic, spectacolul conține o succesiune de numere solistice și de ansamblu, tratate în planuri diferențiate, în ideea obținerii unei perpetue contrapunctări scenice, a unor linii de contrast și culoare.

O seară camerală ținută în Aula Universității (7 IX 1981) ne-a prilejuit să descoperim un pianist de marcă : Kjell Baekkelund care a excelat în *Ba-*

lada în sol minor, op. 24 de Edward Grieg și, mai ales, în *Concord Sonata, nr. 2* de Charles Ives, lucrare de amplă desfășurare, în care mai sînt antrenate o violă și un flaut, solicitînd pianistului o variată gamă de procedee tehnice, o subtilă detașare a tematicii dintr-un desiș sonor conceput cu gust și forță emoțională.

Foarte susținută e activitatea concertantă în biserici, excelînd prin concerte de orgă, corale și vocal instrumentale. Un fapt pozitiv îl reprezintă masiva penetrație în această sferă repertorială a muzicii nor-



Arne Nordheim

vegiene. Astfel, în concertul de la St. Hallvard Kirke, Enerhaugen, Oslo (8 IX 1981) am putut admira, alături de piese celebre datorate lui J. S. Bach, J. Haydn, Mendelssohn-Bartholdy, A. Scarlatti și *Introducere și Passacaglia în si minor* de Arild Sandvold, lucrare complexă, în care tensiunea și dramatismul se împletesc cu suavitatea și meditația.

Partea ce mai puternică a vieții muzicale norvegiene, care impune în mod deosebit, este activitatea componistică, finalizată în partituri de mare valoare, înscrise în general pe coordonatele stilului național, promulgat de Edward Grieg. Aceasta însă nu înseamnă că nu se întîlnesc și alte tendințe puternice în frontul creației, determinate mai mult sau mai puțin de direcțiile europene. Am îndrăzni să afirmăm că o țară care a dat lumii muzicieni ca Edward Grieg, dar și ca J. Svendsen, este privilegiată, deoarece generațiile care urmează au impunătoare puncte de referință ce tronează autoritar asupra orizontului, aidoma unui far înalt, plasat pe o stîncă de coastă, oferind elementul de orientare pentru ambarcațiunile aflate pe o întinsă distanță. Mai există un factor ce trebuie luat în considerație atunci cînd se pune problema izvoarelor muzicii contemporane norvegiene : bogata creație muzicală populară, ce se recomandă prin formidabila sa varietate și spontaneitate. La Institutul de Muzicologie al Universității din Oslo am avut prilejul să constatăm cît de viu și de generos este procesul creației folclorice actuale, servind puternice imbolduri creatoare fanteziilor preocupate de asigurarea specificității norvegiene.

Dealtfel aceste planuri de creație sînt pregnant surprinse în partiturile unor personalități ale primei părți ale acestui secol, cum ar fi Sverre Jordan, David Monrad Johansen, Ludvig Irgens Jensen, Eivind Groven, fiecare avîndu-și propriul stil bine definit. În faza istorică amintită, tendințele componistice sînt corelabile cu direcțiile majore ale muzicii europene, mai ales că marea majoritate a creatorilor norvegieni studiau ori se perfecționau în marile centre muzicale europene. Alf Hurum și Arvid Kleven au manifestat o puternică influență impresionistă ca, dealtfel, și Bjarne Brustad. Cu toate acestea, stăruința în definirea atributelor specifice muzicii norvegiene este din ce în ce mai robustă, permițînd un arc deschis pentru toate căile posibile, cu condiția unui înalt profesionalism.

Peisajul muzical norvegian al acestui secol este dominat de două personalități ce au jucat un însemnat rol în formarea multor compozitori, prin munca lor didactică sau prin forța de iradiere a muzicii lor. Îi avem în vedere pe Fartein Valen și pe Harald Saeverund. F. Valen (1874—1952) este autorul a patru simfonii, concerte pentru pian, vioară, două cvartete, sonate, lieduri, motete, într-un diapazon stilistic ce angajează scriitura polifonică și un sistem propriu de douăsprezece sunete, la care ajunge după 1920, independent de noua școală vieneză. Personalitate distinctă, foarte curioasă în felul ei de a fi, profesor de prestigiu, F. Valen a fost recunoscut ca un compozitor însemnat abia în ultima parte a vieții, atunci cînd a abordat formele monumentale, impunîndu-se definitiv.

H. Saeverund este un adevărat patriarh al muzicii norvegiene, azi în vîrstă de 84 ani. Simfonist prin întreaga sa natură, compozitorul din Bergen a parcurs etape stilistice cum ar fi : neoromantismul în anii afirmării, neoclasic și național, înaintea războiului, expresionismul sau mai bine zis stilul profund dramatic în anii ocupației germane și, din nou, neoromantismul. Autor a nouă simfonii, cele mai însemnate : *Simfonia Dolorosa, nr. 6, op. 19* și *Psalmi, Simfonia nr. 7, op. 27*, H. Saeverund a știut să-și croiască un drum personal, proiectînd o profundă înțelegere a vieții, o interiorizată meditație asupra existenței. Acoperind o întinsă perioadă, prin creația sa variată, în cele mai diverse genuri, de la piese pentru pian la balete și simfonii, de asemenea, concerte, H. Saeverund, prin felul în care a știut să recepteze sugestiile tehnice și, totodată, să fie el însuși, reprezintă o figură centrală a muzicii norvegiene a acestui veac.

Un rol important în viața muzicală norvegiană l-a jucat Klaus Egge, mai ales în ceea ce privește ridicarea prestigiului creatorilor muzicali, în anii în care a deținut funcția de președinte al Societății Compozitorilor Norvegieni, 1945—1952. K. Egee este, tot-

odată, un autor prolific, înscris pe versantul stilistic dominat de tendințele folclorice îmbogățite prin asimilări libere ale sugestiilor curentelor europene. Creația sa marchează trei perioade detașate, evidențiind oscilații în căutarea trăsăturilor personale. Prima, între 1932—1938 se leagă de anii uceniciei într-ale compoziției, ani de studenție petrecuți la Berlin, cînd dă la iveală lucrări camerale, corale și un *Concert pentru pian*. Atributele acestei etape se disting în *Sonata pentru pian-Draumkvede-sonate, op. 4*, bazată pe trei melodii tradiționale norvegiene și pe un motiv de dans, în ultima parte. În *Cvartetul de coarde* introduce o melodie eschimosă, fără ca prin acesta să se resemneze la simple citări, metodă necaracteristică, finalmente, pentru acest autor, nici măcar în prima perioadă, în care travaliul antrenează un discurs bogat în sonorități de alură modernă. A doua perioadă (1939—1947) demarează cu trei *Fantezii* pentru pian ce se axează pe ritmuri și elemente tematice cu caracter de dans, folclorice, tratate polifonic. Compozitorul renunță la funcționalitatea tonală în favoarea unor combinări deduse din particularitățile sonore proprii muzicii norvegiene, valorificînd cu preferință sonoritățile de cvintă și cvartă. Construindu-și scări modale după principiul tetracordurilor, K. Egge realizează extinderea scării tonale, ajungînd la succesiuni de douăsprezece sunete în cel mai diatonic stil. Aceleiași zone îi aparțin și *Simfonia nr. 1, op. 17*, *Concertul nr. 2, pentru pian, op. 21*, creații vocale. Bazată pe tiparele clasice, *Simfonia* este închinată memoriei marinarilor norvegieni căzuți în timpul războiului. Concertul menționat poartă subtitlul „Variațiuni și fugă pe o melodie populară norvegiană", avînd șapte variațiuni ale temei și fuga, gîndite în așa fel încît să respecte și structura concertului cu mișcări contrastante. Compozitorul își etalează și aici măiestria contrapunctică, tema căpătînd multiple înfățișări, prin procedee specifice travaliului simfonic.

Cu *Simfonia giocosa, nr. 2, op. 22*, 1974, începe a treia perioadă a creației sale, ce ține pînă în ultima clipă a vieții sale, 7 martie 1979 și se caracterizează printr-o orientare stilistică largă, captînd sugestii din direcțiile moderne. Creațiile acestei perioade sînt : *Sonata patetica, op. 27*, pentru pian, *Concertul nr. 1 pentru vioară și orchestră, op. 26, Concertul pentru violoncel și orchestră, Simfonia-Louisville, nr. 3, Simfonia serială sopra BACH-EGGE, nr. 4* și *Simfonia dolce, nr. 5*. Interpolarea liniilor reprezintă pentru K. Egge mobilul esențial care generează structura armonică. Ca atare, atenția lui se concentrează acum asupra elementului tematic supus metamorfozării perpetue printr-o subtilă tehnică ce nu era străină de procedeele seriale, fără însă a se rezuma la acestea. Deasupra elementelor de scriitură, muzica lui K. Egge se remarcă prin forță de comunicare, sensibilitate, culoare și nerv dramatic.

Convingerea că muzica norvegiană este strălucit reprezentată în zilele noastre de compozitori autentici poate fi ilustrată prin numele lui Knut Nystedt, Finn Mortensen și Antonio Bibalo, pentru a nu invoca decît cîteva personalități dintre cele mai active de astăzi. Pentru toți aceștia este tipică preocuparea pentru găsirea unui stil care să rezulte din combinarea celor mai noi procedee, perfect ancorate într-o desfășurare ce se încadrează în granițele flexibile ale tradiției. Ca atare, nimic ostentativ, șocant, nemuzical, am zice chiar, neafectiv. Generozitatea expresiei se află în partiturile lor în direct raport proporțional cu prevalența melodică, limpezimea construcției și bogăția coloristică.

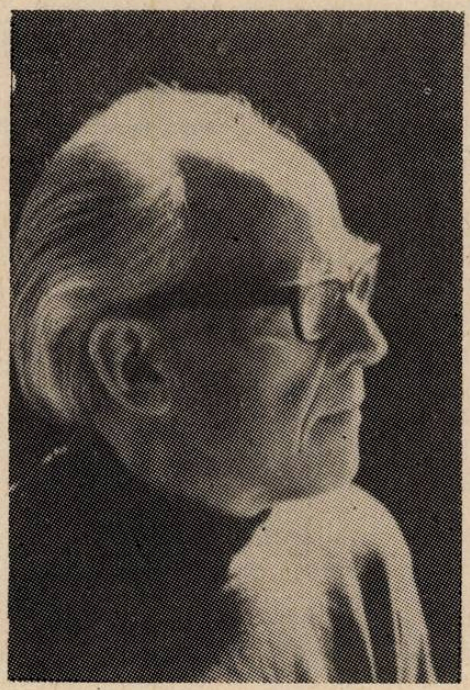
Paleta genurilor pe care le abordează Knut Nystedt este diversă, în afara celor teatrale, în general mai puțin intrate în atenția compozitorilor norvegieni decît, să spunem, muzica religioasă. Scrie o largă categorie de lucrări, de la coruri, unele celebre și peste hotare, la cvartete, concerte și piese ample vocal-simfonice. Parcurgînd un drum lung și întortocheat, de la creații folclorice și romantice la neoexpresioniste și cvasiexperimentale, K. Nystedt etalează o variată angajare stilistică, din care melodicitatea largă și sonoritățile ample fac parte organică. Din piesele aflate în incidența noastră am remarcat partitura simfonică *The Land of Suspense*, 1947, în care am distins rafinamentul orchestrației, precum și cantata *The Burnt Sacrifice*, 1954, extrem de dramatică și monumentală, în același timp.

Și Finn Mortensen a evoluat de la stilul neoclasic de tip hindemithian la serialism și poantilism, căutînd cu insistență propria-și individualitate creatoare. El ocupă un loc important în peisajul muzicii norvegiene contemporane, nu numai prin funcțiile deținute, între care și cea de președinte al Societății Compozitorilor, ci și prin creația sa, afirmată în anii 1950, ce preconizează o orientare internaționalistă. Din lista creațiilor sale reținem : *Tone Colours, op. 24*, 1962, *Concertul pentru pian și orchestră, op. 25*, 1963, *Per orchestra, op. 30*, 1967, *Nyserialism I, II și III*, 1971—1973. Îmbrățișînd tehnicile noi de organizare sonoră F. Mortensen a căutat să le confere logică și rigoare și să le înscrie pe o zonă cît mai puternic ancorată în limitele muzicalității îndeobște acceptate. Ni se pare interesantă definiția pe care o dă serialismului : „Muzica serială este atematică și neciclică, organizată în conformitate cu seria pe care o deduce din principiul reconcilierii extremelor". Ca atare, „reconcilierea extremelor" poate fi considerată unul din principiile cheie ale tehnicii sale, ale expresiei muzicii sale, în ultimă instanță. Partiturile de după 1960 se impun prin concepția simetrică pe care o afișează, forma fiind determinată de o axă centrală la care se raportează întregul, inclusiv procedeele adoptate, deduse din arsenalul serial și, uneori, poantilist. Deși este adeptul acestor norme, F. Mortensen, în calitate de profesor de compoziție la Academia de muzică din Oslo, demonstrează o vastă deschidere către tot ceea ce reprezintă muzică autentică, către toate tendințele novatoare. Între altele am fost foarte plăcut surprinși să-l avem printre audiențiile unei conferințe despre George Enescu, interesîndu-l evoluția și stilul muzicianului român.

Am remarcat un interes mai slab față de genul liric. Aceasta nicidecum nu înseamnă absența acestuia. Compozitorii contemporani de operă sînt : Johnsen Hallvard cu *Legenden om Svsin og Maria*, premiera în 1973, la Den Norske Opera din Oslo, Edward Fliflet Broein autor a două lucrări : *Anne Pedersdotter*, 1971, foarte dramatică și *Omul agitat*, 1975, am-

bele jucate la aceeași Operă. Un alt autor este Antonio Bibalo, italian de origine, care din 1956 s-a stabilit definitiv în Norvegia, obținînd cetățenia în 1967. Este un compozitor foarte interesant, extrem de prolific, demonstrînd o fantezie debordantă și o tehnică avansată. În afara a numeroase lucrări simfonice și camerale, din care remarcăm : *Sinfonia notturna*, suita *Autunnale*, pentru patru instrumente, mai compune operele : *Zîmbetul piciorului de scară*, libret după Henry Miller, 1965, *Foken Julia*, după J. Strindberg, 1975 și opera radiofonică *Askeladden*, 1977. De asemenea a compus baletele : *Pinocchio*, 1969, *Nocturne*, 1970 și *Flacăra*, 1972.

Un balet care a repurtat un mare succes este *Furtuna* 1979, de Arne Nordheim, unul dintre cei



Knut Nystedt

mai însemnați compozitori norvegieni de astăzi. De altfel, compozitorul a mai scris și alte partituri cu destinație coregrafică : *Katharsis*, 1962, *Strender*, 1974, și *Ariadne*, 1977. Preconizînd un limbaj muzical de avangardă, A. Nordheim urmărește concentrarea intensă a factorului sonor, renunțînd la parametrii ritm și melodie, în primele creații, optînd pentru planuri sonore, combinate cu fluxuri de bandă magnetică și sonorități electronice. Sunetul, tratarea lui în cele mai diferite chipuri, reprezintă în partiturile sale centrul gravitațional. Dintre lucrările sale, caracteristice pentru primele două etape de creație se pot aminti : *Epigram*, pentru cvartet de coarde, 1957, *Canzona per orchestra*, 1960, *Epitaffio*, 1963, *Responsm*, 1968, *Eco*, 1972, *Solitaire*. Realizează coloana sonoră pentru *Sculptura sunetului* de Arnold Haukeland la Skeberg, pentru care recurge la două benzi ce sînt cîntate pe turații diferite. Emiterea muzicii este manipulată electronic, reglată de celula fotoelectrică ce se află corelată cu lumina zilei. La șase benzi A. Nordheim apelează pentru efectele sonore de la Pavilionul Norvegiei al Expoziției Universale din Osaka, 1970, fiind astfel concepută relația dintre surse încît necesită scurgerea a 102 ani pentru a se relua de la început. Această muzică are și o versiune de concert intitulată *Lux et tenebrae*.

După 1975 în creația lui A. Nordheim se produce o mutație vizibilă, elemente neoromantice se interpolează tot mai insistent, ceea ce înseamnă că devin tot mai pregnante fluxurile melodice și chiar structuri armonice diatonice. Compune piese vocal instrumentale, precum *Doria*, 1975, pentru tenor și orchestră de cameră, cantata *Tempora Noctis*, 1979, ce are la bază versuri din *Amoruri* de Ovidiu. Unele creații au o puternică tentă mai aparte precum : *Colorazione*, 1968, pentru orgă, instrument foarte frecvent întîlnit la compozitorii norvegieni, *Semnale*, 1967, pentru chitară electrică, percuție și acordeon. Pentru acest instrument scrie în 1976 *Spur*, concert pentru acordeon și orchestră.

Imaginea globală pe care o lasă activitatea componistică a lui A. Nordheim complexă și sinuoasă, este într-adevăr aceea a unei personalități de marcă, sensibilitatea, profunzimea și plasticitatea, admirabil afirmate în baletul *Furtuna*, pledează convingător în acest sens. Recunoscîndu-i-se meritele, cu cîteva luni în urmă, cînd a împlinit vîrsta de 50 ani, a fost sărbătorit la Oslo.

Dintre compozitorii generației aflate în plină ofensivă creatoare, dorim să reținem numele lui Kâre Kolberg, actualul președinte al Societății Compozitorilor Norvegiei, autor a numeroase lucrări, unele pentru radio și televiziune, etalînd un limbaj muzical neoexpresionist, colorat și rafinat. Olav Anton Thommessen a absorbit în educația sa muzicală ceea ce îi era necesar din centre muzicale foarte diferite, Indianapolis, Utrecht, Varșovia și Oslo. Printre dascăli numărîndu-se și I. Xenakis, afirmîndu-se printr-un stil pregnant, post expresionist, în care căutările poartă amprenta robusteții și afectivității. Piesa pentru orchestră, *Barbaresk*, are ca punct de pornire o temă arabă, auzită în Egipt în interpretarea a trei muzicieni, atrăgîndu-i atenția prin scara modală, ritm și caracter ostinato, recomandîndu-se prin impetuozitate timbrală și inventivitate ritmică. Într-un fel, *Barbaresk* pare să poarte atmosfera din *Bolero* de Ravel și *Allegro barbaro* de Bartók, proiectînd puternica individualitate a compozitorului norvegian, care realizează o piesă de strălucitor efect sonor. În sfîrșit, un alt compozitor tînăr de perspectivă este Rolf Inge Godoi, autor de piese camerale, orchestrale, o operă destinată copiilor, indicînd prin muzica sa de calitate, neconformistă, o atitudine de frondă, caracteristică mai multor tineri creatori norvegieni, față de tendințele ce arborează stindardul nonmuzicii. Pentru R. I. Godoi arta sunetelor este menită să se adreseze publicului meloman, oferindu-i momente de înaltă desfătare spirituală.

Toate aceste însemnări nu pot cuprinde decît o infimă parte a fenomenului componistic norvegian, aflat într-o înfloritoare evoluție, fiind susținut de multe alte personalități de vază, în afara celor deja amintite. Contactul cu muzica norvegiană contemporană nu poate decît să indice bogăția spectrului componistic, din păcate atît de puțin cunoscută în viața noastră de concerte. Adevărul este că nici mu-

zica românească nu figurează, decît foarte rar pe afișele manifestărilor concertistice norvegiene. Probabil se impun acțiuni mai energice pentru propulsarea reciprocă a valorilor muzicale, în scopul mai bunei difuzări a producțiilor artistice.

Pe linia propagandei muzicii norvegiene, în ultimii ani, Consiliul Culturii Norvegiene a luat inițiativa editării creației muzicale norvegiene, antrenînd în această majoră acțiune mari orchestre din țară și de peste hotare, ca și firma *Philips*, reușind să scoată pînă în prezent o serie însemnată de discuri ce au darul să pledeze convingător pentru forța și valoarea muzicii țării lui Edward Grieg.

Pe plan editorial sînt, deasemenea, inițiate măsuri de publicare a partiturilor, punîndu-le în circulație prin canalele mondiale, pentru a fi cîntate. În această ordine de idei se cuvine arătat că au fost editate 12 volume cuprinzînd întreaga creație a lui E. Grieg. La studierea și propagarea muzicii norvegiene un aport deloc neglijabil îl are gîndirea muzicologică, ilustru reprezentată de Nils Grinde, autorul unui volum de istorie a muzicii norvegiene, Finn Benestad, specialist în opera lui E. Grieg, Kjell Skyllstad, un mare admirator al culturii românești, preocupat de probleme estetice și teoretice precum și Arvid Vollsens.

În susținerea intereselor muzicii norvegiene un rol de primă importanță revine *Centrului de informații al muzicii norvegiene (Norsk Musik-informasjon)*, înființat în 1978, din inițiativa Societății Compozitorilor Norvegieni și al Consiliului Artelor din Norvegia, avînd o serie de obiective, precis stabilite, pentru a întreține vie flacăra muzicii acestei țări. Efectele muncii acestui Centru sînt vizibile, în ciuda timpului scurt de cînd funcționează.

În încheierea acestui scurt periplu, un fapt apare indubitabil : muzica norvegiană este atît de bogată și de interesantă încît cucerește și încîntă, făcîndu-te nu numai s-o admiri ci și s-o iubești.

Octavian Lazăr COSMA

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Laurențiu Profeta

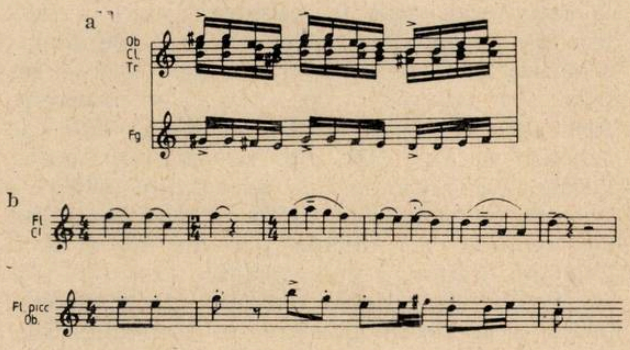
Portrait

Anton Dogaru

Présent dans la vie concertante aussi bien que sur les chaînes de la TV et les programmes de la Radio-Diffusion par une musique originale et intéressante, Laurențiu Profeta témoigne d'une féconde activité de créateur, doublée — depuis de nombreuses années — de celle de coordinateur de la vie musicale contemporaine qu'en sa qualité de secrétaire de l'Union des Compositeurs Roumains il mène infatigablement au service d'un art sonore authentique, accessible et fort agréable, celui-là même de ses oeuvres, quel qu'en soit le genre.

Laurențiu Profeta est né le 12 janvier 1925 et, l'âge venu, il acquérait ses premières connaissances dans l'art musical au Conservatoire de Bucarest auprès des maîtres Ioan D. Chirescu, Paul Constantinescu et Alfred Mendelsohn. De 1954 à 1956 il se perfectionne à Moscou, au Conservatoire „Tchaïkovsky", avec E. O. Messner, E. K. Golubiev et V. O. Berkov. A ses diplômes de musique, il ajoute celui délivré par la Faculté de Philosophie de l'Université de Bucarest. S'engageant de bonne heure sur la voie d'une activité de coordination de la vie musicale de son pays, le compositeur remplit la fonction de directeur adjoint à la Radio-Diffusion Roumaine (1948—1952), suivie par celle de directeur au département Musique dans le Ministère de la Culture (1953—1960) ; puis, à partir de 1960, il est nommé secrétaire du Comité National Roumain du C.I.M. (Conseil International de la Musique) et en 1968 (jusqu'à ce jour) il assume la charge de secrétaire de l'Union des Compositeurs Roumains.

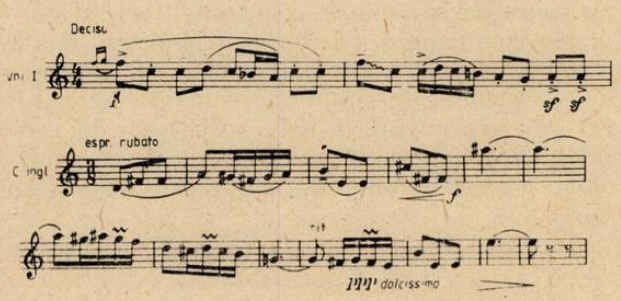
Me proposant de tracer, dans la mesure où l'espace de ces pages le permet, le portrait du créateur de musique — dont l'oeuvre est à la fois très diverse et très connue —, je commence par sa plus ancienne partition, signée en 1945, intitulée *Suita pentru marionete* (Suite pour marionnettes) et distinguée en 1946 du Prix „Georges Enesco". C'est la première composition dédiée à l'Enfant mais c'est aussi le début d'une riche série dans le genre. Les idées musicales ont pour objet la troupe enfantine joyeuse (a), le cheval de bois malade (b), le jeu à „cache-cache" (c), etc.

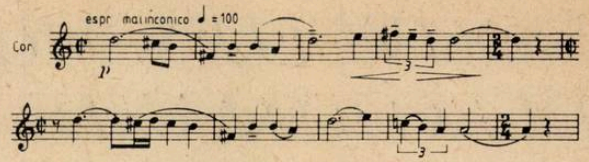


En s'occupent des caractères de style chez Laurențiu Profeta, Zeno Vancea [1] y découvre un „pittoresque savoureux" à côté de l'humour et des harmonies piquantes qui font mousser ses pages. Précisément parce que le compositeur a accordé une aussi grande importance à la musique pour enfants — genre qu'il a enrichi de brèves pièces autant que de vastes ouvrages —, ai-je eu l'idée, il y a des années depuis, d'une émission radio-télévisée au cours de laquelle le compositeur et moi devions commenter ce genre d'oeuvres. Notre commentaire débutait par la mise en évidence des caractères de simplicité, sincérité et naturel qui constituent le trait spécifique de l'expression artistique d'une musique de ce genre. „Les jeux d'enfants — me disait Laurențiu

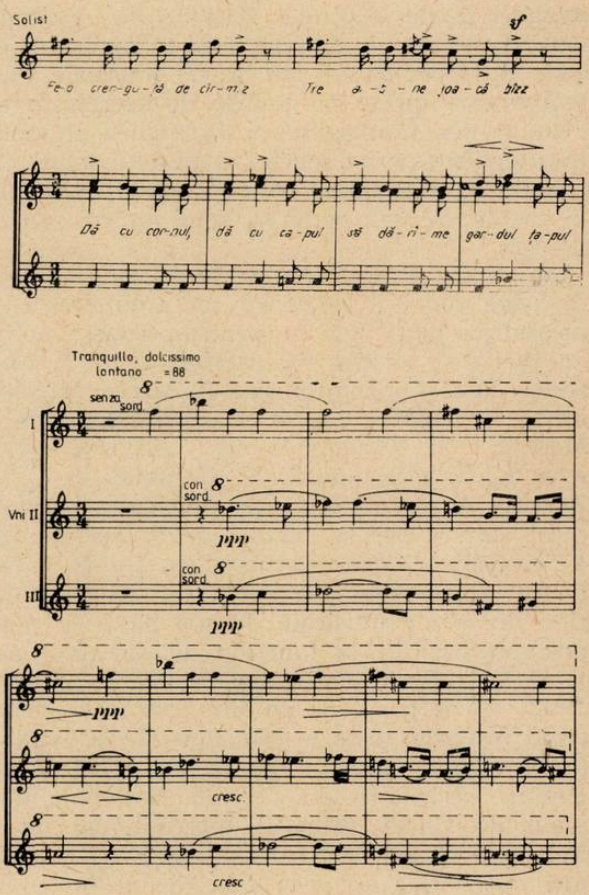
[1] Voir Zeno Vancea, *Creația muzicală românească*, vol. 2, Ed. muzicală, București, 1978.

Profeta — constituent un monde fantastique, chargé à la fois d'émotions intenses et de vie affective ardente". D'autre part, ainsi qu'il l'a prouvé par sa propre création, Profeta s'avouait l'adepte d'un microcosme musical de l'Enfant „dont ne doit rien manquer de ce qui pourrait être utile à l'information et à la formation musicale multiple des jeunes générations". En commençant avec ses chansons *Poiana cu pitici* (La clairière aux petits nains), *Hai la drum* (Allez, en route) et *Azi defilăm* (Aujourd'hui, on défile !), en passant ensuite à travers son récit musical *Brăduțul singuratec* (Le sapin solitaire), son *Poemul pădurii* (Poème de la forêt), ses suites *Zile de vacanță* (Jours de vacances), *Șase cîntece umoristice* (Six chansons humoristiques) et arrivant à son oratorio *Întîmplarea din grădină* (L'aventure du jardin) ainsi qu'à son ballet *Prinț și cerșetor* (Prince et mendiant), on se trouve en présence de tout un monde d'idées et de sentiments exprimés avec spontanéité et de manière attrayante. Par exemple, *Brăduțul singuratec* (1960) est un récit musical pour enfants, en cinq mouvements, prologue et épilogue, sur un libretto de Ionel Hristea, qui débute par une invitation à l'écouter : „sans doute, connaissez-vous aussi des contes sur le bois ; mais, mon récit, je ne pense pas que vous le connaissiez... En fait, ce n'est pas moi qui le raconterai, mais la musique. Quant à moi, je vais, simplement, vous traduire, de temps à autre, ce que vous diront les cordes, les bois, les cuivres". Dès lors, s'entresuivent, fort agréablement, le thème de la forêt, la chanson de la cigale, d'autres chansons gaies, l'orage, etc. La suite *Zile de vacanță* (1956) — portant en sous-titre : „Six scènes de la vie des enfants" — débute par un motif bref, exprimé à travers une véritable mosaïque instrumentale au dessin remuant qui symbolise l'éveil à la vie un beau matin ensoleillé. Suivent les cinq autres scènes : *Le cortège des contes : Repos dans le verger ; Vite, jouons ; L'histoire de grand'mère,* et *Une expédition victorieuse.* Les développements thématiques, tout en gardant le revêtement harmonique initial, „glissent" assez loin du point de départ, l'impulsion prédominante étant de nature rythmique-harmonique ce qui confère au discours mélodique une souplesse impressionnante. En voici quelques thèmes :

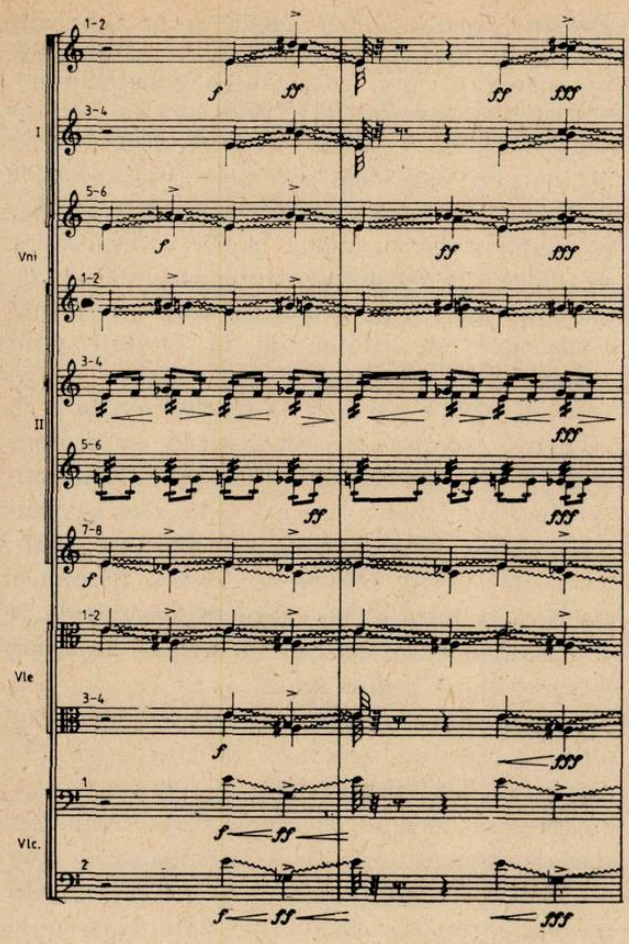




Je disais tout-à-l'heure que Laurențiu Profeta a accordé un importance particulière à la création d'une musique pour enfants : preuve en est, une de plus d'ailleurs, son oratorio *Întîmplarea din grădină* (1958) réalisé sur les vers du poète Cicerone Theodorescu. La musique se compose de quelques thèmes directeurs et nous transporte sur la voie de ses ondes dans un jardin en nous faisant vivre sa vie le temps d'une journée, depuis l'aube à la nuit. Les thèmes en sont : le jardin et le ruisselet, le bouc, le veau, l'ânon, les insectes, le ver luisant. La trame sonore résultée est donc tissée de fils clairs et sombres, le rythme de ces espaces sobres entremêlés d'espaces radieux n'étant pas dépourvu de surprises. On y remarque la grande maîtrise du compositeur pour rendre, par quelques traits, des onomatopées et des effets de rythme d'une part, à



côté de modalités polyphoniques particulièrement expressives d'autre part. Très intéressante par sa suggestivité la manière dont l'orchestre est appelé, à un moment donné, à traduire „l'acharnement du bouc dans la lutte" :



La suite *Şase piese umoristice* (1966), témoignant de ce „pittoresque savoureux" relevé par Zeno Vancea, utilise des soli, un choeur de voix enfantines, l'orchestre réduit et la bande de magnétophone. Antoine Goléa [2] tient cette composition pour „un modèle dans le genre de la musique pour enfants" en faisant à la fois remarquer la fidélité de Profeta à un langage modal développé, profondément naturel et structuralement harmonieux. Dans une suite de petits tableaux symphoniques pleins de fraîcheur et de délicatesse, les *Six pièces humoristiques* agencent des thèmes instrumentés avec beaucoup d'invention au service des personnages qui interviennent „avec humour" de manière imprévue suivant les exigences du contexte musical.

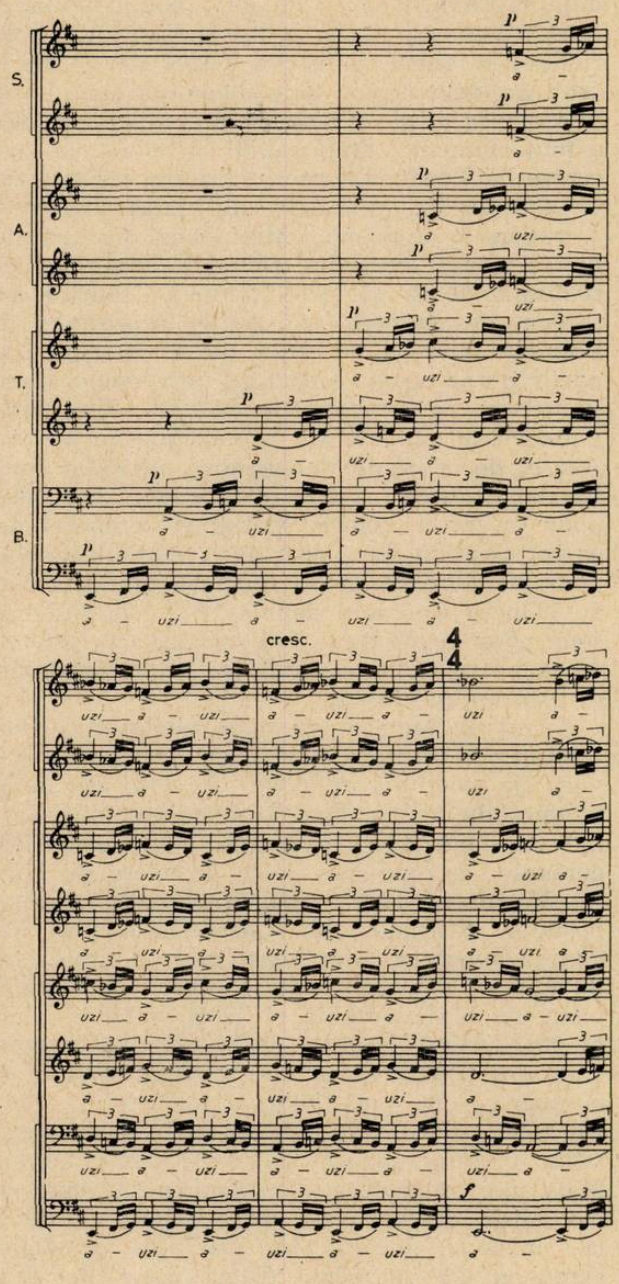
De tous les ouvrages pour enfants, écrits par Laurenţiu Profeta, c'est le ballet *Prinţ şi cerşetor* (1968) qui jouit de la plus grande faveur du public. Conçu dans le style traditionnel, par nombres, le spectacle réunit des duos sentimentaux, des danses brillantes, des jeux burlesques, des scènes de foire et de taverne, le tout dans un évident contraste avec le faste aulique de la cour royale dans une Angleterre médiévale. En analysant sa source littéraire d'inspiration — le célèbre récit de Mark Twain —, le compositeur observait : „On ne résiste que difficilement au charme indicible qui émane du récit concernant ces deux enfants changeant, entre eux, pour s'amuser, leurs vêtements et, de ce fait même, leurs destinées ; il existe dans les pages de ce livre tant de délicatesse, tant d'émotion authentique que *la musique* semble jaillir d'elle-même, à tout moment". Empruntant l'ironie et le sarcasme de Twain, Laurenţiu Profeta s'y montre en premier lieu préoccupé de rendre *l'humour* à travers sa musique, entremêlant des aspects de ce genre avec des éléments tragiques et réalisant de la sorte le fameux „sourire au travers des larmes". Ce ballet représente le premier ouvrage roumain de cette espèce à partir d'une oeuvre littéraire universelle. Pour y arriver, le compositeur avouait s'être longuement documenté sur la musique du Moyen Age et de la Haute-Renaissance, périodes dont la connaissance lui était absolument nécessaire pour forger le coloris spatial et temporel de sa composition. Le plaisir avec lequel le public poursuit l'apparition du spectacle sur la scène de l'Opéra Roumain depuis 1967 lorsqu'il fut joué pour la première fois constitue la preuve — la plus éclatante dirait-on — du triomphe de Laurenţiu Profeta.

Avant de faire mention de quelques autres réalisations du compositeur en des genres divers, je voudrais rattacher à cette véritable victoire du maître Profeta certaines idées qui me semblent aptes à définir son orientation générale : à l'occasion de la première du ballet *Marinarul visător* (Marin rêveur), le compositeur affirmait qu'il „pense que *tous les genres musicaux sont bons*, sauf le genre ennuyeux — comme dirait le sage ! Or, l'ennui vient de la monotonie et le monotonie nous guette surtout lorsque nous nous enfermons dans des chambres sans ouvertures voulant à n'importe quel prix jouer d'une seule corde. Un génie, sans doute, saurait en faire un véritable univers sonore de cette seule corde. Mais, moi, je préfère m'en donner plusieurs et me saisir du beau où que ce soit — dans la musique légère, le jazz, la musique symphonique et même électronique. Je suis convaincu que d'ici quelques dizaines d'années, la «grande» musique deviendra de plus en plus pesante et abstraite et la musique légère de plus en plus légère et inconsistante, un vide immense s'instaurant entre ces deux ailes extrêmes. *Le moment est venu* de remplir ce vide, ce «no man's land» musical, par une musique qui ne soit ni grande, ni légère, en jetant des ponts de liaison entre les genres, contribuant ainsi au rétablissement de l'unité de la musique et du public mélomane".

Visées téméraires, que le compositeur a poursuivies assidûment et dont les oeuvres

[2] Voir *The World of Music*, no. 3/1970.

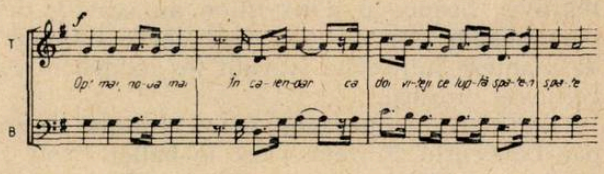
réparties comme je viens de le montrer en tous les genres constituent d'éloquents té-



moignages au service de ces hautes aspirations. Il est intéressant de constater que le mobile qui réunit les préoccupations de ce musicien se consacrant *au plus grand nombre* de genres est la mélodie. Profeta considère ce concept comme primordial dans l'agencement de la matière sonore. En vérité, depuis ses oratorios, poèmes et cantates jusqu'à ses miniatures dansantes, c'est bien *le mêlodisme* qui se dresse, sans doute aucun, comme la plus attrayante dimension de ses ouvrages. Tant *Poemul Patriei* (1952) „dédié à la fraternité combattante pour la Paix et le socialisme, des Roumains et des nationalités cohabitantes", que la *Cantata Patriei* (1959) sur les vers de Eugen Frunză — compositions de grandes proportions — sont élaborées avec l'utilisation de matériaux sonores nés d'une seule idée. Effectivement remarquable la force d'évocation de l'idée du *Poème* aussi bien que celle du dialogue imaginaire entre les voix du choeur, chaleureux et lirique, de la *Cantate* (voir l'exemple ci-dessus).

La deuxième parti de la *Cantate* en fait la „Doïna", est traversée et remuée en profondeur par le gémissement de Horea mourant sur la roue autant que par celui des paysans insurgés et brutalement réprimés en 1907 ; mais, un signal délivre les forces héroïques prêtes à la lutte et les dernières parties de la composition glorifient par un hymne généreux le symbolique oeillet éclos.

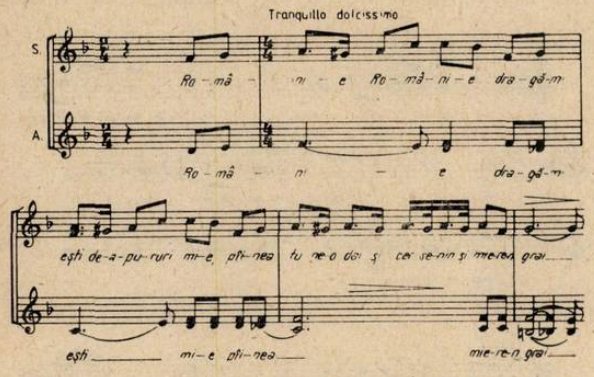
Pareille passion de la part du compositeur pour la musique chorale. Passion constante d'ailleurs. Les thèmes de ses choeurs sont puisés aux vieilles chansons révolutionnaires sans se refuser toutefois à la brillance du baroque et à l'esprit imitatif de la polyphonie. On trouve, parmi ces chants, des hymnes pour la jeunesse exposés dans le pas de marche, des chants patriotiques glorifiant la liberté et le pays bien-aimé, on y trouve également de ces chansons qui consacrent l'absolue fidélité à la grande loi de la patrie et même de ces partitions — d'un goût modal — dédiées aux divers labeurs spécifiques. On sent avec évidence que le compositeur a souhaité réaliser dans le genre choral des formes de marches à caractère profondément roumain, tel que l'atteste la pièce *Zile de sărbătoare* (Jours de fête).



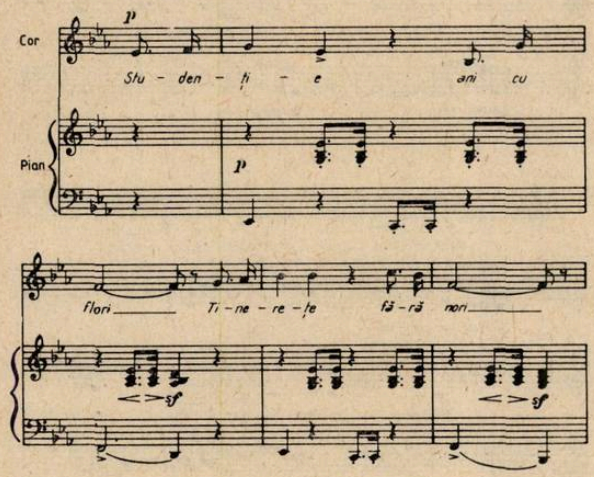
La cantate *Locul acesta pe lume* (C'est cet endroit au monde), réalisée plus récemment, apporte des intonations de source folklorique qui forment l'assise d'un dialogule imaginaire avec le pays (voir l'exemple à la page suivante).

Une bonne partie de ces oeuvres sont écrites pour les enfants et la jeunesse, par la mise en musique du conte des Sept Petits Nains ou bien de la fiévreuse ambiance des examens scolaires, de la joyeuse atmosphère des

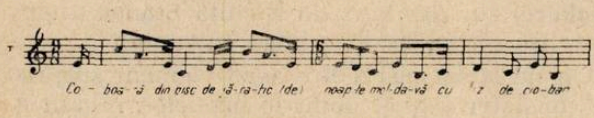
randonnées, du patriotisme, de la paix dans le monde, du noble élan de la jeunesse estudian-



tine etc., le tout dans le rythme de quelques danses affectionnées par le jeune âge :



Présent dans le répertoire du célèbre ensemble choral roumain „Madrigal", le petit poème *Popas la Putna* (Une halte à Putna), écrit en 1978, sur les vers de Eugen Frunză, évoque par le truchement d'amples résonnances „la nuit moldave", „la chasse à l'auroch", „la crypte du voïévode Etienne"... Tout ce climat proprement autochtone, „mioritique", débute par une idée évocatrice

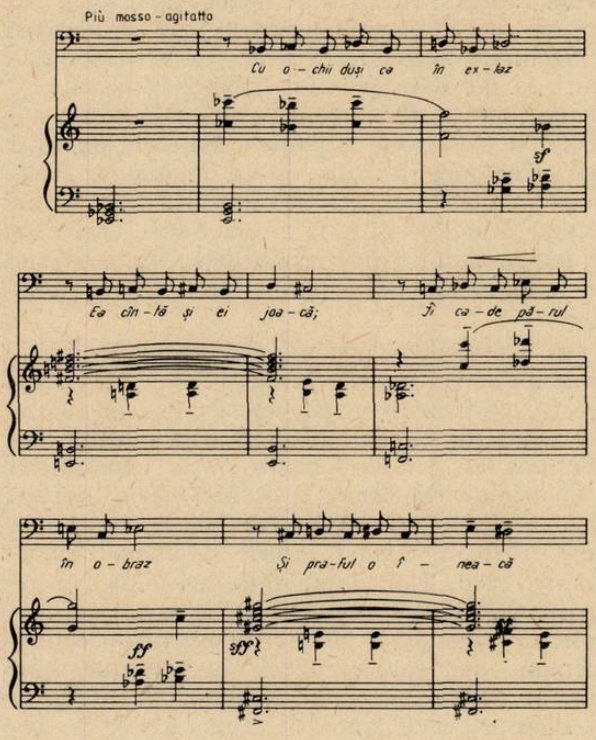


dont le calme paisible s'étale, à l'instar du paysage de haute montagne du pays, majestueux en même temps que doux, d'une voix d'accompagnement à une autre, naissant une spiritualité de même genre que celle dont est née la merveilleuse ballade de la *Mioriţa*, oeuvre de ce poète anonyme qu'est le peuple. Mais, soudain, sur cette ligne musicale tranquille, surgit une autre forme de l'idée, au rythme saccadé, symbolisant la lutte défensive. D'ingénieux sillons amènent, par des modulations, la dernière idée du poème, la posant au coeur même de l'apogée sur les mots „la crypte du voïévode Etienne", symbole du plus cher étendard des fils de la Moldavie. Puis, le calme revient, la tranquillité du début s'étend à nouveau tout en laissant reparaître de temps à autre des répétitions ostinato avec des superpositions sonores d'accords diatoniques.

Les ballets constituent, eux, pour le musicien, un autre genre bien-aimé dont „l'enfant gâté" c'est bien *Prinţ şi cerşetor*, le sien autant que celui du public ! Mais, sur la liste de ses créations on trouve encore *Soţia căpitanului* (L'épouse du captaine), 1946, *Marinarul visător*, 1966 (déjà cité), *Orele mării* (Les heures de la mer), 1976, *Triumful iubirii* (L'amour triomphant), 1980. Plus d'une fois, les motifs principaux de ses oeuvres sont la farce, la plaisanterie, la parodie, le rêve, l'aventure et, conséquement, les caractères de la musique sont alors le rythme impulsif, le relief, la souplesse du discours, l'élégance et, sans doute, le dynamisme. Recueillant aussi la grande faveur des mélomanes sont ses suites symphoniques tirées des ballets et se trouvant dans le répertoire de nombreux orchestres symphoniques du pays. Enfin, non moins appréciée — auprès des ballets — est sa musique de film : *Vară romantică (Romantique été)*, 1961, *Cinci săptămîni în balon* (Cinq semaines en ballon), 1967, *Iepurele şi broasca ţestoasă* (Le lapin et la tortue), 1969, *Trei scrisori secrete* (Trois lettres secrètes), 1974, *De bună voie şi nesilit de nimeni* (De mon plein gré et non-contraint), 1974, *Mastodontul* (Le mastodonte), 1975 et *Mireasa din tren* (L'épousée du train), 1980 représentent autant de bandes sonores accompagnant ces pellicules et dont le bon goût, l'idée empreinte de finesse mai aussi d'efficacité cinématographique, l'art averti expliquent la grande popularité et la reprise en chansons à la mode.

Moins nombreux, les lieder de Laurenţiu Profeta sont recueillis en deux cycles : *Cîntece de ieri şi de azi* (Chansons d'hier et d'aujourd'hui) — 1960 — et *Cîntice ţigăneşti* (Chansons tziganes) — 1969. Par exemple, *Artişti* (Acteurs), écrit sur des vers de Ştefan O. Iosif (du premier cycle), évoque cette journée d'automne quand deux petits tziganes et leur maman offrirent aux passants leur pauvre spectacle d'acteurs ambulants ; on y retrouve, dans sa musique comme sous la plume du poète, l'incertitude du lendemain, le désespoir, exprimés à travers le jeu dé-

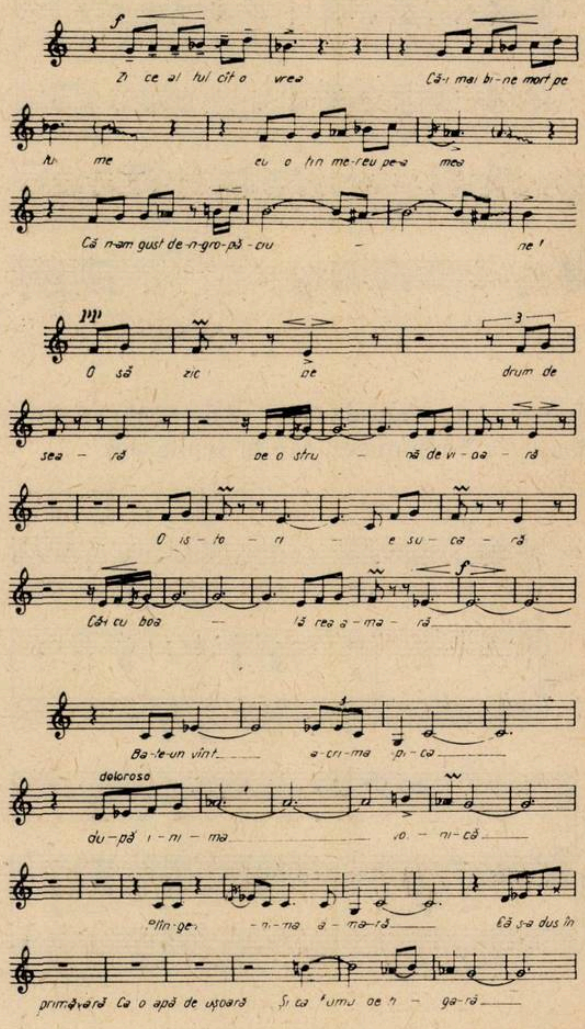
chaîné des acteurs qui se caractérise par des situations musicales fort différentes :



Cet autre lied du premier cycle, *Cîntec pe schele* (On chante, là-haut, sur l'échafaudage) évoque la fièvre des constructions dans le bâtiment où, tout d'un coup, rayonne de sa beauté un délicieux portrait de jeune fille esquisé avec des moyens d'origine folklorique. Le deuxième cycle, *Les chansons tziganes,* sur des vers de Miron Radu Paraschivescu, rend avec une suggestivité spécifique ce monde à part où l'espoir et la joie sont, le plus souvent, étouffés par une morne tristesse et quelques „faisceaux de lumière" ceux que le compositeur projette sur ces ténèbres. J'en choisis certaines idées (voir les exemples suivants).

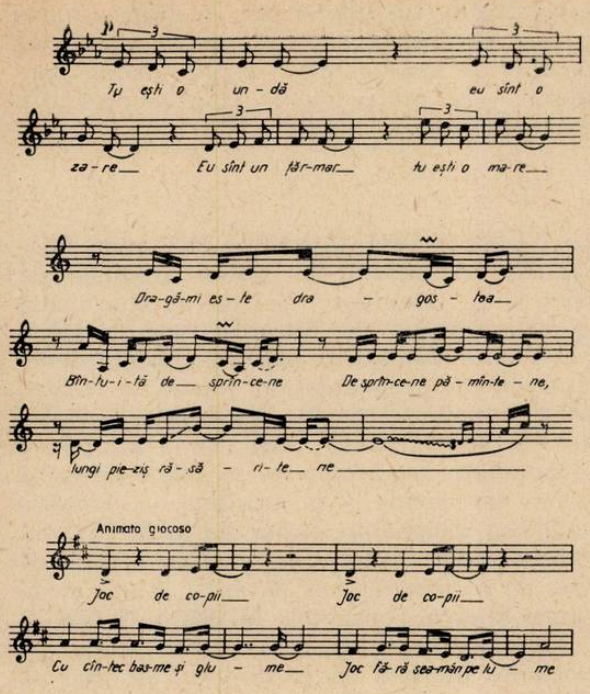
Elles prouvent, me semble-t-il, son grand art de „coloriste".

A tour de rôle lauréat des Festivals de musique légère „Mélodies '79" et „Mélodies '80", du Festival de musique légère de Mamaia 1969, du Festival de la Chanson militaire, 1980, il est aussi lauréat de l'Union des Compositeurs (prix 1969, 1970, 1977, 1979, 1980), du Festival National „Le chant de la Roumanie" (1977, 1979), du Conseil National des „Pionniers" 1977/1980 (organisme des écoliers de moins de 10 ans) ; de plus, distingué de l'Ordre du Travail IIIe cl. et du Mérite culturel IIIe cl. (1969) ; s'y ajoutent à l'échelon international : le prix du Festival de Berlin 1973 et une mention au Concours international du Festival Mondial de la Jeunesse à Vienne (1959). Voici tout un palmarès consacrant une activité dont le mobile pourrait tenir en ces paroles de Laurențiu Profeta lui-même : „Je pense qu'en dernière instance (du point de vue du public) et en première instance (du point de vue personnel) le compositeur n'est



rien d'autre qu'un forgeron des mélodies". Avec une pareille conviction, Laurențiu Profeta prouve qu'il pense en artisan du Beau dans le meilleur sens du mot. D'ailleurs, certaines de ses mélodies sont là se constituant en arguments des plus convaincants : *Républiques* (vers : Mihai Eminescu), *Nu cer nimic* (Je ne demande rien) sur des vers de Ion Minulescu, *Dragă-mi este dragostea* (Que j'aime l'amour) sur les vers de Lucian Blaga, *Viața mea se ilumineză* (Ma vie s'éclaire) sur des vers de Nichita Stănescu etc. (voir les exemples à la page suivante).

On ne laisse pas d'être agréablement surpris de constater à quel point le musicien réussit à convaincre, avec les mêmes outils dirais-je, des outils simples mais efficaces à la fois, depuis ses plus petits airs aux partitions les plus imposantes exigeant de grands ensembles sonores. Ne serait-ce pas là sa plus grande réussite, à côté d'une exemplaire existence vouée à l'activité de coordination en sa qualité



de secrétaire de l'Union des Compositeurs ? Tous les rêves sont donc possibles.

Et les appréciations de l'étranger viennent à l'appui sous la forme de déclarations admirant nos réalisations roumaines entrevues dans un contexte universel ; tels, par exemple, les mots de Klaus Geitel [3] qui me semblent le meilleur corollaire à mon essai : „*Prinț și cerșetor*" est l'un des meilleurs spectacles que j'ai vus à Bucarest. L'excellente musique de Profeta suit de près l'action en rendant le spectacle intéressant d'un bout à l'autre. C'est tout un paradis pour les danseurs — on y trouve en abondance des danses, tant pour les petits rôles que pour les grands, et toutes sont excellentes". Quoi de plus merveilleux pour le „forgeron de mélodies" que cette admirable appréciation de „son enfant chéri" ?

(en français par Colette Ghimpețeanu)

[3] Voir *Die Welt*, 5, oct., 1967.

Courrier musical

Un cénacle de l'Union des Compositeurs avait lieu le Lundi 5 octombrie 1981 autour de l'oeuvre musical de l'un des plus représentatifs compositeurs septuagénaires roumains, maître Sigismond TODUȚĂ. C'est le compositeur Cornel Țăranu qui assurait l'exposé et le commentaire des compositions présentées à cette occasion. Avec la finesse et la compétence de ses analyses, Cornel Țăranu a relevé les aspects les plus caractéristiques de la musique de maître Toduță au travers d'une période comptant cinquante années d'activité ininterrompue. Personnalité de large surface, pédagogue éminent, musicologue, représentant une incontestable autorité dans l'école musicale nationale et spécialement locale (Cluj-Napoca), Sigismond Toduță a enrichi le patrimoine de la musique roumaine contemporaine d'oeuvres d'une profonde originalité ainsi que d'une série de recherches fondamentales sur la musique du Baroque et notamment sur la création de Bach. Il est l'auteur d'un nombre impressionnant de compositions chorales et de chambre, de musique symphonique, vocal-symphonique et d'opéra, lesquelles, toutes, jouissent de la meilleure et unanime appréciation dans la presse du pays et de l'étranger. Une destinée artistique et humaine pleinement réalisée à laquelle le cénacle de la corporation des musiciens roumains apportait un chaleureux éloge.

*

Pour la VIIIe édition de la Semaine Musicale à Satu Mare, par ailleurs riche et intéressante dans le choix du répertoire — depuis ses récitals de musique chorale, de chambre et de ballet et jusqu'à ses amples concerts symphoniques —, les organisateurs de la „Semaine" ont offert en collaboration avec l'Union des Compositeurs une soirée de gala ayant pour objet la présentation en première audition d'ouvrages de jeunes compositeurs roumains. *Anna Perenna*, pour 3 flûtes, cuivres,

cordes et percussion, de Violeta Dinescu, est le symbole du renouvellement continue de la structure musicale choisie (le titre indique le nom latin de la déesse du Printemps — incessante rénovation de la Nature). *Pan*, poème vocal-symphonique de Mihai Damian sur des vers de Lucian Blaga, fait naître — dans une manière personnelle — le climat postimpressionniste. Le *Concerto pour orchestre* de Irina Hasnaş tente la mise en relief des ressources interprétatives des instruments. *Modalis I*, sous la signature de Sorin Lerescu, fait valoir les inépuisables richesses du folklore roumain. *Elégie* pour choeur et orchestre de Dan Timiş s'inspire d'une page de *l'Histoire Hiéroglyphique* de Dimitrie Cantemir et, à l'aide des voix et de l'orchestre, réalise à souhait la fresque sonore évocatrice. Enfin, *Mouvement symphonique* de Saviana Opriţescu emploie une seule cellule rythmique pour déclencher le discours musical tout entier. Et, pleine de verve inspirée, était ce soir-là la présence du directeur d'orchestre Paul Popescu qui, à son accoutumée, faisait saillir le profil de chaque pièce et par cela même mettait en valeur les qualités particulièrement remarquables de l'orchestre philarmonique de Satu Mare.

*

Le Festival de musique roumaine présenté par l'Ensemble „Omnia" sous la baguette de Marin Soare devenait une occasion exceptionnelle de présentation en première audition de quelques oeuvres de musique de chambre. *Musique pour saxophone et percussion* de Sorin Lerescu propose une interpénétration graduelle des deux instruments. *Offrandes* de Paul Rogojină imagine une complexe relation entre le modalisme chromatique et le sérialisme dodécaphonique. La *Pièce à concerto* de Ludovic Feldman pour instruments à vent, piano, harpe et percussion remet sous la forme sonate classique des neuves ressources expressives et techniques. *Oratio II* pour vents, percussion et bande électronique, signé Călin Ioachimescu, constitue une intéressante exploration dans l'univers musical avec l'accompagnement de la bande qui assure la remémoration continuelle du filon sonore déjà déployé. Violeta Dinescu dénote avoir cherché dans le jumellement de la trompette et du trombone à créer, avec son *Elogium*, le climat d'une poésie sonore traversé d'accents dramatiques, dynamiques. Dumitru Bughici, au travers de son *Septuor instrumental*, suggère par la forme libre des éléments de jazz imbus d'inspiration et des teintes d'harmonie toujours variées.

Le chef et interprète Marin Soare et l'ensemble „Omnia", ayant cette fois comme soli Viorica Rădoi, Ilie Ştefănescu, Gabriel Teodorescu et Ilie Voicu, ont fait preuve une nouvelle fois de leur talent — d'une qualité particulière — à prêter vie et élan sonores aux oeuvres choisies.

*

Le 7 octobre 1981, la célèbre formation MUSICA NOVA ouvrait la saison annuelle de musique de chambre de la Philharmonie „Georges Enesco" de Bucarest, sur la scène de l'Athénée Roumain, par un concert dédié exclusivement à la création roumaine. L'idée suivant laquelle le chef de l'ensemble, le violoniste Mircea Opreanu, avait classé les pièces programmées constituait un parallèle entre la création énescienne et la musique de chambre actuelle en Roumanie. Ainsi, entre le *Trio en la mineur pour cordes* et le *Quatuor à piano et cordes en ré mineur, op. 30, no. 2*, les deux de Georges Enesco, l'ensemble MUSICA NOVA — qui s'apprête d'ailleurs à se rendre dans une importante tournée en Belgique, Pays Bas et Luxembourg — présentait trois premières auditions : *Patru cîntece pe versuri de Valeriu Bucuroiu* (Quatre chansons sur des vers de V.B.) de Anton Dogaru, avec la participation du mezzo-soprano Adina Iuraşcu, *Intersecţii studiate, coral şi evaziune* (Intersections étudiées, choral et évasion) de Costin Cazaban et *Canto di speranza* de Şerban Nichifor.

*

Chaque année, sous l'égide de l'UNESCO, les Pays Bas et la Bulgarie organisent alternativement un atelier de création dans la sphère de la composition musicale dont l'objet est de surprendre et d'analyser la mesure des rapports qui associent la grande musique, le folklore et les procédés modernistes au coeur de la musique actuelle.

Cette année, à l'édition de l'atelier, qui s'est déroulée au mois d'octobre en Bulgarie, sous la haute compétence des professeurs Ton de Leew (Pays Bas), Alexandre Baltin (URSS) et Marin Goleminov (Bulgarie), des compositeurs venus du Viét-Nám, des Pays Bas, de l'Ethiopie, du Cuba, de Pologne, de Tchécoslovaquie, de Bulgarie et de Roumanie ont eu l'occasion d'un fécond échange d'idées et d'expérience, tout en complétant mutuellement leur bagage d'informations sur l'évolution de la création musicale universelle dans l'actualité.

La Roumanie y fut représentée par les compositeurs Ulpiu Vlad et Cornelia Tăutu qui exposèrent à l'auditoire (par des auditions commentées) des oeuvres de Georges Enesco, Aurel Stroe, Theodor Grigoriu, Ulpiu Vlad et Cornelia Tăutu.

BIBLIOTECA "A"
SIBIU

MUZICA — Nr. 12, 48 p. București — decembrie 1981

Redacția : București, str. Poiana narciselor nr. 6, sector 6.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2.
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLECTIVUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct) Redactori : NICOLAE BRÎNDUȘ (dezbateri, creații) COSTIN CAZABAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

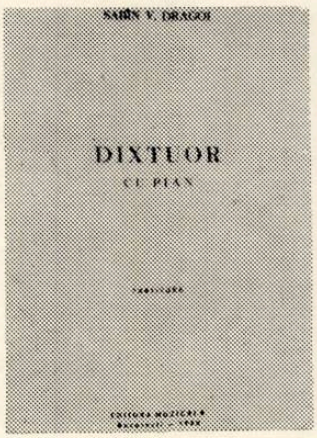
COLEGIUL REDACȚIONAL

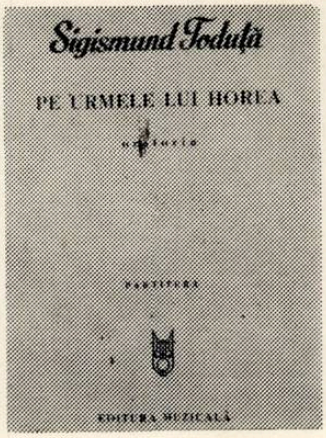
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU

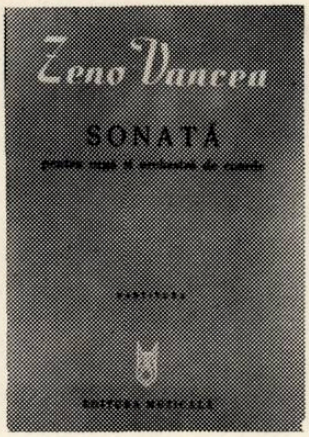
I. P. „Informația" — c. 1747

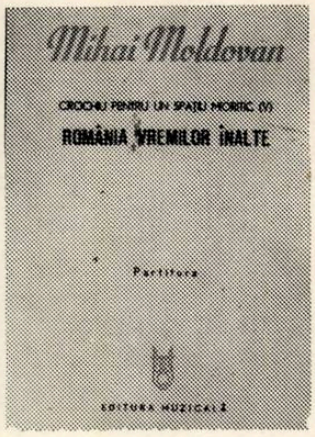
42.416

Preț lei 7

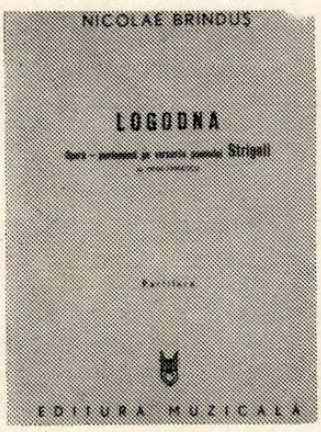

SABIN V. DRAGOI
DIXTUOR
CU PIAN


Sigismund Toduță
PE URMELE LUI HOREA
PARTITURA
EDITURA MUZICALĂ


Zeno Vancea
SONATĂ
EDITURA MUZICALĂ

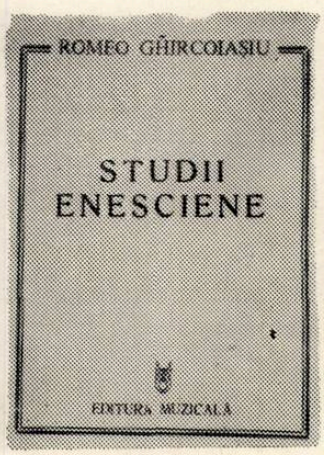

Mihai Moldovan
ROMÂNIA VREMILOR ÎNALTE
Partitura
EDITURA MUZICALĂ

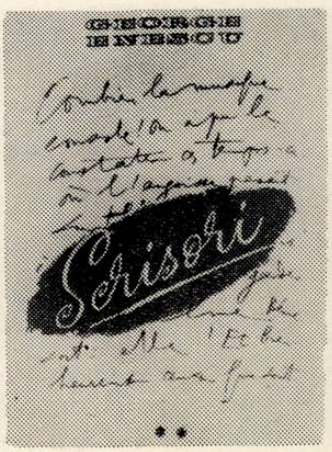
Dan Constantinescu
MIȘCĂRI
EDITURA MUZICALĂ


NICOLAE BRINDUȘ
LOGODNA
EDITURA MUZICALĂ

4 MÉLODIES
4 MELODII

Wilhelm Georg Berger
ESTETICA SONATEI CLASICE


ROMEO GHIRCOIAȘIU
STUDII ENESCIENE
EDITURA MUZICALĂ


GHEORGHE ENESCU
Scrisori

OVIDIU VARGA
QUO VADIS MVSICA?
editura muzicală